REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905.

Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo.

Von **Hans Tietze.**

Durch Jakob Burckhardts meisterhafte Darstellung der Kultur der Renaissance hat diese Periode für uns ein eigenes selbständiges, organisches Leben gewonnen; ihre Anfänge, Blüte, Verfall erscheinen wie losgelöst von der übrigen Entwicklung und die ganze Epoche wie ein farbenfrohes Zwischenspiel, das erst völlig verklingen muß, ehe ein neues Kapitel anhebt. In den Nachwirkungen dieser unhistorischen Auffassung befangen, werden wir oft der kulturellen Bedeutung des italienischen Cinquecento nicht genügend gerecht. Wir sind eher geneigt, es als ein glänzendes Abendrot zu betrachten, legen mehr Gewicht auf die Richtungen, die sich in ihm totlaufen, auf die Bestrebungen, die es umwandelte oder negierte, auf all das, was nicht zur Reife gelangte; darüber verkennen wir leicht das Neue und Fruchtbare, das es enthält, die Übergangsformen, die vom fahrigen Individualismus des Quattrocento zu neuen, großen, sozialen Gruppierungen führen, übersehen die Ansätze moderner Staatswirtschaft, die religiöse Vertiefung, die Anfänge naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise.[1]) Auch anderweitig zeigen sich lebenskräftige Übergangsformen; die großen Entdeckungen und Erfindungen, die uns veranlassen, an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts eine konventionelle Scheide zweier Zeitalter anzunehmen, haben die Geister mächtig aufgerührt; auf dem literarischen Gebiete, das uns hier beschäftigt, hat naturgemäß in erster Linie die Erfindung der Buchdruckerkunst diese befruchtende Wirkung hervorgebracht. Hier zeigt das 16. Jahrhundert eine wahre Umwälzung; ein völlig neuer Faktor, das literarische Publikum, wird in die geistige Kultur eingeführt. Im Mittelalter hatte das literarische Produkt keinen kaufmännischen Wert; der Autor, der für eine beschränkte Anzahl von Individuen schrieb, war genötigt, sich anderweitig die wirtschaftlichen Grundlagen seiner Existenz zu verschaffen; war er kein Geistlicher, so war er gezwungen, in den Dienst eines Herrn zu treten, von dem er in jeder Beziehung abhängig war. Auch die neue Erfindung

[1]) Vergl. im allgemeinen hierüber: Francesco Flamini: Il Cinquecento, Milano.

änderte dies Verhältnis nur nach und nach; einerseits war sie zunächst völlig in Anspruch genommen, die unmittelbarsten geistigen Bedürfnisse religiöser und weltlicher Natur zu befriedigen, also zur Drucklegung der kirchlichen und weltlichen Klassiker; anderseits galt das gedruckte Buch noch lange für minder vornehm als das geschriebene, und wie vornehme Mäcene von der Art des Herzogs von Urbino oder des Matthias Corvinus eine Handschrift unbedingt dem gedruckten Buch vorzogen, so verzichteten bis tief ins Cinquecento viele Autoren darauf, ihre Werke drucken zu lassen. Manche der klassischen Werke dieser Zeit wurden von ihren Verfassern nur deshalb dem Drucke übergeben, weil durch eine Indiskretion von befreundeter Seite verstümmelte und fehlerhafte Abschriften in Umlauf kamen und zu befürchten war, daß eine solche gedruckt werden könnte.[2]) Unter diesen Umständen vollzieht sich die Emanzipation des Autors nur sehr langsam; Dichter wie Ariost und Tasso schreiben zunächst für ihre Mäcene, an deren Hof sie leben. Aber daneben lockert sich das Verhältnis doch allmählich; der Schriftsteller schafft selbständig; da indes das Publikum nicht kaufkräftig genug ist, ihm eine unabhängige Stellung zu verschaffen, muß er durch umständliche und zahlreiche Dedikationen möglichst viele einzelne Individuen für sein Werk interessieren, und diese Art des Mäcenatentums ist im 16. Jahrhundert und auch noch später die übliche. Aber der Autor weiß, daß er in der öffentlichen Meinung eine mächtige Waffe hat, und spielt den Appell an das Publikum gegen das einzelne Individuum aus. So wird aus der untertänigen Bitte eine trotzige Drohung und aus dem demütigen Bittsteller ein unverschämter Erpresser. Literarische Erscheinungen wie der Aretino oder Anton Francesco Doni sind das Widerspiel des in Blüte stehenden Mäcenatentums; der Autor, der dem gutwillig Zahlenden eine relativ wohlfeile Unsterblichkeit garantierte, drohte dem Widerspenstigen bei Mit- und Nachwelt den übelsten Ruf zu verschaffen.[3])

Ziel und Endergebnis dieser ganzen Entwicklung war, daß die literarische Produktion einen neuen Herrn anerkannte. An Stelle des fürstlichen Brotherrn, der engen Gemeinde klösterlicher Leser, tritt die vielköpfige, entindividualisierte Menge; galt es früher, dem »milden Herrn« zu schmeicheln, so hieß es jetzt, die Gunst dieser Menge gewinnen. Und

---

[2]) Castiglione, Il Cortegiano, 1528. Aus der Dedikation an Don Michel de Silva: . . . essendo d' Italia avvisato, che la signora Vittoria dalla Colonna, marchesa di Pescara, alla quale io già feci copia del libro, contra la promessa sua ne avea fatto trascrivere una gran parte . . . etc.

[3]) Arturo Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1888 (Un processo a Pietro Aretino), p. 109ff.; Bertana, Un Socialista del Cinquecento im Giornale Ligustico 1892, p. 336ff.; Doni, Seconda Libraria, 1551, p. 8.

dies um so mehr, als die Produktion anfing, gar sehr ins Breite zu gehen.[4]) Mit allen früheren Zeiten verglichen war die Menge des Gebotenen ungeheuer, verwirrend, und der Schriftsteller mußte alles aufbieten, sich in diesem Chaos Aufmerksamkeit zu erzwingen. Doni, der amüsante Schwätzer, der in seiner Flachheit immer getreulich die Meinung des Durchschnittes wiedergibt, erzählt uns aus eigener Erfahrung von diesen Nöten des Schriftstellers: »Egli si bisogna . . . più strolagare il cervello a mettergli un titolo bizarro, acciò che tu lo pigli in mano e ne legga due parole, che a compor l' opera«, oder: »Se il nostro Gello, volendo insegnare mille belle cose di filosofia utile al cristiano non diceva Capricci del Bottajo, non sarebbe stato uomo che gli avessi presi in mano.«[5])

Aber nicht nur der Titel hat dem Sensationsbedürfnis zu dienen; auch der Inhalt muß so vorgebracht werden, daß er den Leser möglichst wenig ermüde, und das trockenste Thema wird durch allerhand Mittel mundgerecht gemacht.[6]) Um den ungeduldigen Leser zu fesseln, werden Aktualitäten eingeflochten, und dem vergrößerten Publikum entspricht die größere Seichtigkeit in der Behandlung aller Fragen. Aus diesem Bestreben erklärt sich zum Teil die unerhörte Blüte des Dialogs in dieser Zeit: denn in dieser Form konnte selbst der undankbarste Stoff noch einigermaßen annehmbar gestaltet werden; dadurch, daß rein theoretische Fragen in ein halb historisches, halb dramatisches Gewand gehüllt wurden, vermochten sie auch den oberflächlichsten Leser festzuhalten. Einer Zeit, die so gern theoretisierte, konnte der eminente didaktische Vorteil dieser Form nicht entgehen, die in platonischen und ciceronianischen Vorbildern ja ihren Adelsbrief besaß. So ist der Dialog im 16. Jahrhundert die beliebteste Prosaform; seine Regeln und Gesetze hat am besten der große Historiker Carlo Sigonio formuliert.

Sollte der Dialog die angestrebte Wirkung nicht verfehlen, so durfte vor allem kein Zweifel darüber aufkommen, daß er wirklich stattgefunden habe; ut qui audiunt, non nos loqui putent, sed illum ipsum quem nobis delegimus imitandum.[7]) Darum müssen in erster Linie die

---

4) Vgl. auch Graf, Petrarchismo e Antipetrarchismo nel Cinquecento in Nuova Antologia 1886. »Ciò si vede in especial modo nel Cinquecento, nel quale la mania di passare per letterato, d' imbrattar fogli e di stampar libri assume il carattere di una vera e propria epidemia.« Doni pflegt in Selbstironie zu sagen, daß seine Bücher früher gelesen als gedruckt und früher gedruckt als verfaßt würden.

5) Anton Francesco Doni, I Marmi, Firenze 1863, Parte II, Ragionamento della stampa, p. 207 ff. (Erste Ausgabe Venedig 1552/53.)

6) Vgl. Abd-el-Kader Salza, Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI, Fir. 1903, p. 108, über die Einführung von Frauen in die Dialoghi spirituali des Contile (Rom 1543), auch Flamini a. a. O. p. 384.

7) Caroli Sigonii, De Dialogo Liber. Johan. Jessenii a Jessen . . . opera luci

näheren Umstände der Unterredung, besonders Ort und Zeit, in einer Weise beschrieben werden, die jeden Zweifel an der Wirklichkeit ausschließt. Mea igitur sententia, qui ad scribendum dialogum aggredietur, is huc in primis aciem mentis et rationis intendet, ut in ipso quasi vestibulo qui, et quales sint, quos induxerit, et quo tempore, et quo in loco et qua ratione ad eam disputationem pervenerint, planum faciat.[8]) Bei der Auswahl und Beschreibung gehe man mit Bedacht zu Werke; man wähle bekannte und angesehene Personen, einerseits um den Anschein der Wahrheit zu erhöhen, anderseits um durch die Autorität jener die pädagogische Wirkung zu steigern: Plurimum autem interest, mortuos ne, an viventes homines inducamus: in iis illustris quaedam auctoritas, in his earum rerum, de quibus disputent, testata eruditio et scientia postulatur.[9]) Hat man wirkliche Personen gewählt, muß man darauf achten, daß man ihnen nichts Unschickliches oder ihrem Charakter Widerstreitendes in den Mund lege: Deinde vero ad officia, quae unicuique eorum in colloquio tribuemus, pro decora distribuenda omnis noster animus est[10]) und: Ut enim non quicumque homo quamcumque rem agit, sic non est verisimile, quemcumque hominem in quocumque sermone versari etc.[11]) Überhaupt sind Einleitung und Einkleidung von entscheidender Wichtigkeit: Ut quo anno, quo mense et si ferri possit quo die et quo in loco ea sit disputatio instituta, in ipso dialogi vestibulo patefaciamus. Huius enim praeteritio officii incredibile est, quantum ei sermoni adimat auctoritatis, et fidei, ut cum ea legas, quae nec temporis nec loci habeant commemorationem, prorsus ut sunt, falsa et ficta esse existimes. sin autem rem cum personis, locis, temporibus consentire intelligas, mirabiliter omnibus iis, quae dicantur, quaecumque agantur, assentiaris.[12]) An diese Regeln haben sich die Dialogschreiber gehalten; Beschreibung und Charakterisierung der sprechenden Personen, die Schilderung des Ortes, die

---

redditus, Lipsiae 1596; vgl. Cicero, Tuscul.: Sed quo commodius disputationes nostrae explicentur, sic eas exponam, quasi agatur res, non quasi narretur; oder Lael.: Quasi ipsos induxi loquentes ne inquam et inquit saepius interponeretur. atque id eo feci, ut tamquam a praesentibus coram haberi sermo videretur.

8) Sigonius p. 64f.

9) Sigonius p. 64ff., auch Cicero, Cato: Omnem sermonem tribuimus non Tithono ut Aristo Cius, — parum enim esset auctoritatis in fabula, — sed M. Catoni seni, quo maiorem auctoritatem haberet oratio.

10) Sigonius, daselbst.

11) Siognius p. 58.

12) Sigonius p. 82; siehe auch die Einleitung von Ciceros de oratore; L'Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno (1563) p. 3; Torquato Tasso, Prose diverse, Firenze de Monnier 1875, vol. II, p. 239ff. Discorso dell' Arte del Dialogo am Schluß: Non imita solamente la disputa, ma il costume di coloro che disputano etc.

Bestimmung der Zeit sind mit so genauen Details durchgeführt, daß es uns schwer ist, an die Nichtwirklichkeit der erzählten Unterredungen zu glauben; als klassisches Beispiel sei hier nur der Cortegiano genannt; andere vereinzelte Beispiele aus der Überfülle des Materials werden später heranzuziehen sein.

Uns mag dieses Verschwimmenlassen der Grenzen zwischen historischer und dramatischer Darstellung befremdlich erscheinen; für jene Zeit aber überwog das pädagogische Moment zu sehr das historische, als daß sie daran hätte Anstoß nehmen können. Im Cinquecento war es noch nicht Beruf der Geschichtschreibung, wahrheitsgetreu und leidenschaftslos über Geschehenes zu berichten; noch überwog die Auffassung der Humanisten, nach der sie eine Lehrmeisterin war, die die Vergangenheit selbst auf Kosten der Wahrheit zum moralischen Nutzen der Gegenwart darstellen sollte.[13]) Daß diese Anschauung eine volkstümliche war, erfahren wir aus einem Dialog des Leonardo Salviati.

Deti: Ma non tengo già si gran conto, ch' una Storia sia vera, o no.

Lasca: E di che altro nella Storia s' ha egli a tener conto?

D.: Ch' ella sia utile, cioè faccia prudenti quei che la leggono etc. Und weiter

L.: Volete dunque che faccia lo Storico il simigliante, e che c' inganni, e persuadaci la bugia?

D.: Sì, quando la bugia ci sia più utile che la verità non sarebbe.

L.: In breve voi volete, che dallo Storico, sì come dal Poeta si raccontino le cose, come esser dovrieno accadute.

D.: Sì quando sicuramente il può fare.

L.: Se così è, non sarà meglio, che in vece di Storia, a compilar poesie tutti si rivolgano gli scrittori?

D.: Non secondo l' avviso mio.

L.: E perchè?

D.: Perciocchè dal poema quel profitto non può venire, che nascer suol dalla Storia.

L.: Per qual cagione?

D.: Perchè la Storia si crede cosa vera, ed il poema si tien per funzione.[14])

Was hier für die Geschichte ausgesprochen ist, gilt in noch höherem Maße für die Dialoge; auch hier ist die Belehrung der Zweck, dem alle anderen Gesichtspunkte sich unterordnen müssen. Dunque si come nelle Comedie varie persone vengono in Scena e molte di esse non molto

[13]) Voigt, Wiederbelebung II, 494 f.

[14]) Il Lasca, Dialogo: Cruscata ovvero Paradosso d' Ormamozzo Rigogoli rivisto e ampliato da Panico Granacci etc., Firenze 1584.

buone, ma tutti quanti a buon fine . . . quindi avviene, che l' autor del Dialogo messo in silentio la sola e propria sua voce, riempie quello di varii nomi et costumi etc.[15]) Auch andere Theoretiker haben dem Dialog einen Platz in der Nähe der Komödie angewiesen, so Tasso[16]): Due saran, dunque, i primi generi dell' imitazione: l' un dell' azione, nel qual son rassomigliati gli operanti (Comoedie) l' altro delle parole, nel quale sono introdotti i ragionanti (Dialog). Im ganzen Großen ist der Platz des letzteren zwischen der epischen und der dramatischen Darstellung, je nachdem der Autor die Personen einführt und den Gang der Unterredung mit all ihren Zwischenfällen schildert[17]) oder von Anfang an das Wort seinen Personen überläßt.[18]) Der ersteren Form gehören die Dialoge des Francisco de Hollanda, der letzteren die des Donati Giannotti an.

Die beiden Dialoggruppen, die uns hier beschäftigen, haben erst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit der Kunstforschung auf sich gelenkt; die vier Gespräche des Hollanda erschienen 1848 in einer von dem Maler Roquemont hergestellten französischen Übersetzung in des Grafen A. Raczynski Les Arts en Portugal;[19]) seitdem wurden sie mehrmals neu publiziert und liegen jetzt in einer vorzüglichen, kommentierten, von Joaquim de Vasconcellos besorgten Ausgabe vor,[20]) nach der ich im folgenden zitiere. Die beiden Dialoge des Donato Giannotti, die der Danteliteratur wenigstens dem Namen nach schon früher bekannt waren,[21]) wurden 1859 auf Kosten des Fürsten Baldassare Buoncompagni aus dem vatikanischen Kodex 6528 publiziert.[22]) Hier und dort ist Michelangelo als Hauptteilnehmer an den Gesprächen eingeführt: wichtige Äußerungen über viele die Kunst berührende Fragen, über seine politischen Ansichten sind ihm in den Mund gelegt; mehr noch mochte die Milieuschilderung als dankenswerte Bereicherung unserer Kenntnisse über den großen

---

[15]) Dialogi del Signor Speron Speroni, Ven. 1596. Apologia dei dialoghi.

[16]) Tasso l. c. p. 240.

[17]) . . . quando l' autore stesso cortesemente quasi loro hoste, par che le meni con esso seco nel suo Dialogo, Speroni l. c.; . . . come istorico narra quel che disse il tale e 'l cotale, Tasso l. c. p. 239. Vorbilder dieser Art waren die Dialoge Xenophons und Ciceros.

[18]) Nach Muster der Dialoge von Plato, Lukian, auch Plutarch.

[19]) Comte A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris 1896.

[20]) Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos, Wiener Quellenschriften für Kunstgeschichte usw., Wien 1899.

[21]) De Batines, Bibliografia dantesca II, 659.

[22]) De' Giorni che Dante consumò nel cercare l' inferno e 'l purgatorio, dialogi di Messer Donato Giannotti. Firenze 1859.

Meister willkommen sein; lagen doch hier über die Art seines Verkehrs mit Vittoria Colonna und mit den Florentiner Fuorusciti direkte Zeugnisse, detaillierte Schilderungen aus der Feder von Augenzeugen und vertrauten Freunden vor. Der Wunsch, in diesen Dialogen wirklich reichfließende Quellen vertrauenswürdiger Nachrichten zu besitzen, war mächtiger als der sich von Anfang an regende Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit. Anderseits jedoch waren einige Unrichtigkeiten zu handgreiflich, um völlig ignoriert zu werden. So entstand eine eigentümliche Unklarheit in der Beurteilung der Dialoge; die einen gaben alle Details preis, um die Gesamtstimmung zu retten, die anderen räumten ein, daß die Unterredungen fingiert seien, hielten aber daran fest, daß die Ansichten Michelangelos sinngemäß wiedergegeben seien, und setzten so die Dialoge, die sie im Prinzip verwarfen, durch Anerkennung der Details wieder in ihre vollen Rechte ein. So sagt Thode: Eine Bestätigung dessen bringen Aussprüche des Meisters selbst, die Francisco de Hollanda 1538 von ihm gehört und in seinen Gesprächen über die Malerei dem Inhalt nach gewiß richtig wiedergegeben hat (Michelangelo I, 89). Oder: Hier sind Gespräche verzeichnet, die an einem Tage des Jahres 1545 von Luigi del Riccio, Antonio Petreo, Donato Giannotti und Michelangelo geführt wurden (II, 121). Und: Der Portugiese entwirft in der Einleitung zu seinen, ihm selbst, Michelangelo und einigen anderen in den Mund gelegten Abhandlungen über die Kunst ein anschauliches Bild von der Art solchen Zusammenseins und dem Verhältnis des Künstlers zu der Marchesa . . . (II, 393). Woran dürfen wir uns also halten? Haben wir es mit dem Inhalt nach richtig wiedergegebenen Aussprüchen Michelangelos oder mit Abhandlungen des Hollanda zu tun, die dem Meister und einigen anderen in den Mund gelegt wurden? Auch der Herausgeber der Gespräche über die Malerei drückt sich nicht klar aus, was er für echt, was für apokryph hält. »Bestrebt, die Heilswahrheiten, die er aus dem Munde Michelangelos gehört hat, ehrfurchtsvoll und wahrheitsgetreu wiederzugeben, konnte und wollte er hier seinen Stoff nicht systematisch ordnen. Darum bietet er ihn in Form von Gesprächen, so wie der Zufall ihn in Wirklichkeit gestaltet hat . . . oder gestaltet haben könnte. Nicht wörtlich, wie er sie vernommen und in seinem Tagebuch in loco et tempore skizziert haben wird, aber doch offenbar nach solchen Aufzeichnungen, unter Weglassung des Unwichtigen und Auswahl der für Portugal wichtigsten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragen. Daran, daß er die fremden Gedanken und besonders die persönlichen Ansichten Buonarrottis immer in völliger Reinheit aufgefaßt hat, kann man zweifeln. Doch schwebt immerhin über dem Ganzen, dem weitaus Bedeutendsten, was Hollanda geschrieben, ein Hauch vom Geiste des gewaltigen Floren-

tiners.«[23]) Das kann uns nicht genügen, besonders wenn im einzelnen keine Kritik an den Aussprüchen geübt wird. Die Frage ist ja wichtig genug, um eine klarere Stellungnahme zu erheischen. Denn wie wir uns die Erkenntnis des Künstlers Michelangelo nicht durch Anerkennung falscher Werke dürfen trüben lassen, so müssen wir uns auch sein Bild als Mensch von falschen Zügen freihalten und dürfen ihm nicht Aussprüche und Meinungen zuschreiben, für die andere verantwortlich sind.

Schon die völlige Übereinstimmung mit den anderen zeitgenössischen Dialogen, deren Regeln wir kennen gelernt haben, muß uns a priori die Vermutung nahelegen, daß auch diese Gespräche keine Ausnahme bilden und so wie die anderen nur fingiert sind. Vielleicht wird die Diskussion der Dialoge im einzelnen imstande sein, unser Mißtrauen durch mancherlei Argumente zu bestärken.

Francisco de Hollanda war, wie der Name zeigt, einer aus Holland stammenden Familie entsprossen; sein Vater Antonio, Miniaturmaler von Beruf, stand im Dienste des portugiesischen Hofes, an dem der junge Francisco aufwuchs und seine Erziehung genoß; 1537, im Alter von etwa zwanzig Jahren, verließ er die Heimat und reiste über Spanien und Frankreich nach Italien; seine Skizzenbücher und zerstreute Angaben in seinen Schriften ermöglichen uns, ihm auf seinen Fahrten zu folgen. Im Spätsommer des Jahres 1538 scheint er nach Rom gekommen zu sein, wo er mit Feuereifer Studien aller Art betrieb; über die Art und die Ziele seiner Tätigkeit gibt er in der Einleitung zu den Gesprächen Rechenschaft. Um seine Kenntnisse zu erweitern, suchte er die in Rom lebenden Künstler auf, vor allem Michelangelo, dessen Bekanntschaft den tiefsten Eindruck auf ihn machte. Wer diese Bekanntschaft vermittelte, ist nicht zu erkennen; vermutlich Lattanzio Tolomei, den Hollanda in seinem Brief an Michelangelo »mein teurer Schutzherr und Euer sehr lieber Freund« nennt.[24]) Vielleicht wollte Hollanda durch Nennung des einstmaligen Mittelsmannes dem Meister den längst vergessenen kunstbeflissenen Jüngling ins Gedächtnis rufen. Aus demselben Brief, der über konventionelle Komplimente und Redensarten kaum hinausgeht, erhellt auch, daß die Bekanntschaft Hollandas mit Michelangelo eine sehr flüchtige gewesen sein muß. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Portugiese weder von einem der Biographen Michelangelos, noch auch in dessen umfangreicher Korrespondenz in irgendeiner noch so flüchtigen Weise erwähnt ist und ebensowenig in dem zum guten Teil vorliegenden Briefwechsel der Vittoria Colonna genannt wird.[25]) Daß Michelangelo

[23]) l. c. Einleitung LXXXV.

[24]) l. c. CLVI.

[25]) Carteggio di Vittoria Colonna, ed. Ferrero e. G. Muller. Torino 1889.

die Zeichnungen Hollandas, die nach Justis Urteil nicht gerade einen Zeichner ersten Ranges verraten,[26]) belobt hat, wie in den Gesprächen berichtet wird, ist leicht möglich; es würde das ganz der weltmännischen, höflichen Art Michelangelos und seiner Freundlichkeit besonders gegen junge Künstler entsprechen. Man denke an seine gütigen Urteile über Benvenuto Cellini und Baroccio[27]) oder an fast überschwengliche Lobsprüche wie die, die er dem Valerio Vicentino erteilte: die Todesstunde der Kunst sei nun gekommen, denn schöneres als das Werk jenes könne man nicht sehen.[28]) Sicher war der Eindruck der Bekanntschaft mit Michelangelo ein sehr nachhaltiger; die Begegnung mit ihm blieb für den Portugiesen das große Ereignis seines Lebens und hat gewiß auch seine weitere Entwicklung bestimmt. Stolz darauf, dem von seiner Zeit vergötterten Meister nähergetreten zu sein, wollte er, in die Heimat zurückgekehrt, daraus Ansprüche für sich erheben, er wollte nichts weniger sein als der Michelangelo Portugals. Und die daraus entspringende Selbstüberhebung hat, wie es scheint, nicht wenig dazu beigetragen, ihn in seiner Heimat unbeliebt zu machen.[29]) Etwa im Jahre 1545 war Hollanda nach Portugal zurückgekehrt, wo sich während seiner Abwesenheit manches verändert hatte. Die Renaissancekunst und -kultur, deren Verkündiger er werden wollte, hatte auch ohne seine Mithilfe ihren siegreichen Einzug in Portugal gehalten. Schon das mußte für Hollanda eine große Enttäuschung sein, aber noch schwerere folgten. Die großen Bestellungen, auf die er gerechnet und die man ihm versprochen hatte, blieben aus; er fand weder Beschäftigung noch Anerkennung; dazu kommt, daß er sich durch sein absonderliches Wesen sowie durch seine Selbstüberhebung viele persönliche Feindschaften zugezogen zu haben scheint. Im Vaterlande erntete er nichts als Anfeindungen und Spott, und sein Versuch, in Spanien Beschäftigung zu finden, blieb gleichfalls ohne Erfolg. So war sein Leben seit seiner Heimkehr eine Kette von Enttäuschungen, und diese Verhältnisse, die ihn in eine verbitterte Resignation trieben, geben die Erklärung für seine Schriften.

Als Hollanda sein Hauptwerk De Pintura Antigua, deren zweiten Teil die vier Gespräche von der Malerei bilden, verfaßte, war er noch nicht zu dieser Resignation gelangt, und die Schrift ist voll von polemi-

---

[26]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, p. 139f. Die Stelle bei Hollanda l. c. p. 9 und 11.

[27]) Bellori, Vite 1728, p. 100f.

[28]) Vasari, Opere, Sansoni V, 385 f.

[29]) Gespräche, l. c. LI, Anmerkung »Wer darauf ausginge, könnte aus Hollandas Schriften leicht ein Dutzend kleiner Züge zusammenlesen, durch welche er sich bewußt oder unbewußt als Nachahmer des Meisters erweist.«

schen Zügen. Denn wie Vasconcellos[30]) überzeugend nachgewiesen hat, erfolgte die Abfassung nicht unmittelbar nach Hollandas Rückkehr, sondern erst 1547 bis 1549. Die Enttäuschungen und Anfeindungen, die sein ferneres Leben verbittern sollten, begannen ihre Wirkung auszuüben; aber noch hoffte der Künstler, seine Feinde besiegen und den Platz, der ihm gebührte, erringen zu können. Und seine Schrift sollte dazu das Ihrige beitragen.

Es war nicht im geringsten Hollandas Absicht, seine Dialoge als einen historischen Bericht, als getreue Wiedergabe wirklicher Unterredungen darzustellen; in der Vorrede zu den Gesprächen ist ja ihr Zweck deutlich ausgesprochen. »Dennoch aber, weil etliche vermeinen, ich schämte mich, ein Maler zu sein — wiewohl ich mir in Wahrheit keinen größeren Stolz, noch Ehre (außer meinem Christentum) weiß, als den Wunsch, solch einer zu sein —, hab' ich den Entschluß gefaßt, in diesem zweiten Buch zu zeigen, was für eine bedeutsame und erhabene und zugleich schwere Sache es ist, ein Maler zu sein, und zu was allem die vornehme und so notwendige Wissenschaft des Zeichnens im Staate dient und nützt, gleichwie in Zeiten des Friedens, so auch im Kriege, und ferner ihren Wert und Preis auch anderen Orts. Solches aber soll geschehen in Form eines Gespräches (entendo de mostrar . . . por maneira de um dialogo).« [31]) Der Dialog ist also ausdrücklich als eine willkürlich gewählte Kunstform bezeichnet. Dazu kommt der schwerwiegende Umstand, daß Hollanda, der in seinen anderen Schriften immer wieder Michelangelo anführt, mit keiner Silbe auf diese angeblichen Unterredungen zurückkommt. Für seine momentanen polemischen und agitatorischen Zwecke mochte ihm der Dialog als die wirkungsvollste Form erscheinen, und er gestaltete ihn genau nach den Regeln, die in Italien und anderwärts die üblichen waren.[32])

Der Autor soll Ort, Zeit, Teilnehmer, nähere Umstände des Dialogs genau und lebenswahr darstellen, so daß kein Zweifel an ihrer Wirklichkeit aufkommen kann; nach diesen Regeln ist Francisco vorgegangen. An drei Sonntagen im Oktober und November des Jahres 1538 hätten die Unterredungen stattgefunden. Die Datierung ergibt sich daraus, daß

[30]) Daselbst XLII f.

[31]) Daselbst p. 5.

[32]) Es ist wohl statthaft, Franciscos schriftstellerische Leistungen im Zusammenhang mit der italienischen Literatur ins Auge zu fassen. Mit dem Schrifttum seines Vaterlandes war er überhaupt wenig vertraut, und der lange Aufenthalt in Italien hatte ihn sogar seiner Muttersprache entfremdet. Übrigens ließen sich auch aus der portugiesischen und spanischen Literatur genug Dialoge aufzählen, auf die die Gesetze der italienischen passen.

am Tage der dritten Unterredung nach Angabe Franciscos die Hochzeit Ottavio Farneses mit Margaretha von Österreich gefeiert wurde. Nun fand diese Feier allerdings nicht an einem Sonntag, wie Francisco berichtet, sondern Montag den 4. November statt; der Fehler mag belanglos sein, immerhin zeigt er, daß es der Verfasser mit der Genauigkeit der Datierung nicht allzu genau nahm und das Hauptgewicht darauf legte, der Schilderung durch ungezwungene Anlehnung an ein allgemein bekanntes Ereignis einen höheren Schein von Wahrheit zu geben. Auch auf die Charakterisierung des Ortes ist viel Aufmerksamkeit verwendet. Francisco wäre von Lattanzio Tolomei, den er bisweilen Sonntags besuchte, nach S. Silvestro am Quirinal beschieden worden, wo Vittoria Colonna einer Auslegung der Episteln des heiligen Paulus beiwohnte; nach der Vorlesung läßt die Marchesa auch Michelangelo holen und in einer Kapelle von S. Silvestro findet die erste (sowie die nächste) Unterredung statt. Die Genauigkeit dieser Charakterisierung — das muß immer wieder betont werden — braucht uns nicht wunder zu nehmen, denn sie entspricht den Erfordernissen eines kunstgerechten Dialogs.[33])

Ein feiner Zug Hollandas ist es, daß er die Gespräche unter der Ägide Vittoria Colonnas vor sich gehen läßt; auch von anderen Seiten ist der außerordentliche Einfluß bezeugt, den die Marchesa auf ihre Umgebung ausübte; . . . dove ella interviene o in presenza o in nome,

---

33) z. B. Sperone, Dialogo della Vita attiva e Contemplativa, in dem lauter bekannte Persönlichkeiten als Sprecher auftreten wie Gasparo Contarini, Luigi Priuli, Bern. Navagero, Antonio Broccardo, Valerio, Cardinal Hercole d'Este: »Dico adunque che l' anno di Christo 1529 dovendo il Papa Clemente VII Carlo V di Spagna coronare a l' imperadore in Bologna; parve al Priuli, al Navagero, et al Broccardo con esso, i quali a quel tempo iò dimorava in Vinegia, che tutti insieme vedessimo celebrare cotal rara solennità'; quivi dimorando, et le più volte alloggiando in casa di M. Gasparo Contarini, all' hora ambasciadore della Signoria di Vinegia, un giorno tra gli altri avvenne, che' l Cardinal di Mantova, come quello che per disio d' imparare alcuna volta il facea, venne a vederlo, et il Valerio con lui, tra li quali poscia che le accoglienze furon finite, posti a sedere, volto il Cardinale all' Ambasciadore in tal modo a parlar gli comminciò etc. Siehe auch von demselben den Dialogo del Giuditio di Xenofonte, den Dialogo d' Amore (mit Bernando Tasso und Molza), den Dialogo delle lingue etc. Dialogi del Signor Speron Sperone, Venetia 1596. — Siehe auch Camillo Pellegrino, Del Concetto poetico (herausgegeben von Angelo Borselli, Nap. 1895); Pierfrancesco Giambullari, Il Gello 1546 (Passeggiando a giorni passati ne nostri chiostri di S. Lorenzo: come non meno per servire alla sanità del corpo, che alla recreatione della mente, molte volte son consueto: sopraggiunse Carlo Lenzoni. Al quale faccendomi incontra: et dopo le solite salutationi, volendomene entrar con lui ne nostri usati ragionamenti: interrompendomi egli le parole mi disse: Il nostro Gello è qui in Chiesa con un amico suo forestiero etc.); Carlo Lenzoni, In difesa della lingua fiorentina et di Dante. Fior. 1556; L' Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno; Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, Camerino 1564 und zahllose andere.

tutto quello è cosa sacra e degna di grande onore, e di somma reverenza,[34]) schreibt Claudio Tolomei am 21. Mai 1543 an Cav. Gandolfo und Luca Contile 1541 nach seiner ersten Begegnung mit ihr an den Grafen Ettore die Carpegna . . . e non mi sono potuto partir da lei.[35]) So ist ihr Vorkommen in den ersten zwei Unterredungen als eine Huldigung für die vornehme und edle Frau anzusehen, die ja zur pyrenäischen Halbinsel zahlreiche Beziehungen hatte und an die Hollanda gewiß empfohlen war. Dagegen ist die Teilnahme Michelangelos, dem gerade die Erörterung der für Hollanda wichtigsten Fragen in den Mund gelegt wird, eigentlich ganz selbstverständlich. Denn wo immer in ähnlichen kunsttheoretischen Diskussionen Fragen der Malerei, Bildhauerei und Architektur berührt werden, wird immer Michelangelo als höchste Autorität, ja oft als der einzige genannt, der überhaupt über alle drei Schwesterkünste ein maßgebendes und entscheidendes Urteil fällen könne. So heißt es zum Beispiel im zweiten Teil des Disegno des Doni: Pino: Questo huomo vorrei che fosse stato chiamato da loro (Natura e l' Arte) et da esso fosse stato dato la sentenza della nobiltà dell' una et dell' altra professione. Silvio: Certo che non c' è huomo che la possi terminare se non Michel Agnolo; per possedere il disegno, esser padrone della scoltura et parimente della pittura etc. [36]) und auch im Ercolano des Varchi wird, wo von höchsten Autoritäten die Rede ist, für die bildenden Künste Michelangelo genannt, denn er ist »fuori d' ogni rischio e pericolo avendo vinto l' invidia«.[37])

Das Meritorische des Gesprächs setzt mit einer längeren Auslassung über den Charakter des Malers ein; es ist die Erwiderung Hollandas auf Vorwürfe, vielleicht Anschuldigungen, die ihm die Absonderlichkeiten seines Charakters und Benehmens eingetragen hatten; daß er es ist, der verteidigt werden soll, ist ja sogar ausdrücklich im Gespräch betont, denn Michelangelo sagt, er spreche im eigenen Namen

---

34) Lettere, Napoli 1821, I p. 141 ff.

35) Lettere, Pavia 1564, I 23v f.; siehe auch Salza, Luca Contile, Fir. 1903, p. 105.

36) Disegno del Doni, Ven 1549, f. 11.

37) Auch sonst werden Autoritäten als Teilnehmer am Gespräch eingeführt; so wählt Giannotti in seinem Libro de la Republica de Venetiani (Rom 1540) als Hauptsprecher Trifone Gabriele, que la pureté de ses mœurs et son immense savoir avaient fait surnommer par ses contemporains le Socrate de son temps (Charles Tassin, Giannotti. Sa vie, son temps et ses doctrines, Paris 1869). Giambullari in der Einleitung zum Gello (s. o.): Nel quale e massime nel principio ho introdotto a parlare il nostro Giovanbatista Gelli, si, perchè egli é molto virtuoso, et tanto amico mio che dal cognome suo voglio chiamare questa opera il Gello; et si anchora perchè bisognandomi pure scrivere de la antichità di Firenze, havendone già scritto egli, et volendo iò più tosto augmentare et accrescere le cose sue, che detrar loro in parte alcuna.

und in dem einiger anderen Maler, die in gleicher Lage sind — zu denen übrigens ja auch der hier gegenwärtige Messer Francisco gehört. (p. 21.) Daß manches, was letzterem vorgeworfen wird, sich auch auf Michelangelo beziehen muß, erscheint selbstverständlich, wenn wir bedenken, daß Hollanda bestrebt war, sein großes Vorbild möglichst getreu zu kopieren und daß ihm das bei Äußerlichkeiten naturgemäß am besten — oder eigentlich einzig und allein — gelungen sein mag. [38]) Ähnlich lag auch das folgende dem Portugiesen am Herzen und immer wieder kam er darauf zurück: der Unterschied zwischen der sozialen Stellung des Künstlers in Italien und in Portugal; dieser Vergleich war für Hollanda ein sehr schmerzlicher, und er ist in diesem Punkte auch ungerecht gegen seine Landsleute geworden. (Gespräche XCVIff.) Durch eine Frage der Marchesa wird das Gespräch auf die vlämische Malerei gebracht und Michelangelo gibt ein längeres Gutachten über sie ab; diesen Passus hat Justi richtig erklärt: »Stolz darauf, einem solchen Riesen wie Buonarrotti nahegetreten zu sein, wollte er vielleicht, der als Ausländer zuweilen scheel angesehen wurde, den Portugiesen zu verstehen geben, daß sie ihn mit seinen stammverwandten dunkleren Kollegen nicht vermengen dürften. Im Jahre 1538 hat die altniederländische Malerei schwerlich die Italiener mehr aufgeregt; noch weniger wahrscheinlich ist, daß Michelangelo sich gegen sie ereifert hat, besonders so weitschweifig, wie in diesen an die Adresse der Portugiesen gerichteten Auslassungen.« [39]) Um die Absicht noch deutlicher zu machen, läßt der Autor Michelangelo nach der Lobpreisung der italienischen Malerei hinzufügen: also daß wir auch ein gutes, in Flandern entstandenes Werk, oder in Spanien, wo man uns, wie gesagt, am nächsten kommt — ein italienisches nennen (33). Nicht nur Italiener sind also berechtigt, die höchsten Ansprüche zu stellen, sondern auch Ausländer, die sich die einzig wahre Kunst zu eigen gemacht haben, wie etwa Francisco de Hollanda.

Das Gespräch soll am nächsten Tage fortgesetzt werden, aber erst am folgenden Sonntag kommen die Teilnehmer wieder zusammen. Der Hauptinhalt ist diesmal eine Aufzählung der wichtigeren Malereien in Italien, und zwar fällt es Michelangelo zu, das Verzeichnis der in den verschiedenen Städten außer Rom zerstreuten Kunstwerke anderer Künstler vorzutragen, während Vittoria Colonna die in Rom befindlichen und Hollanda die Werke des Meisters bespricht. Eine Diskussion dieses Teiles erscheint mir überflüssig, denn es ist nur ein flüchtiges Verzeichnis der Kunstschätze Italiens, soweit sie Hollanda interessierten,

---

[38]) Siehe S. 26 Anm. 29.

[39]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, 139f.

willkürlich auf die drei Teilnehmer des Gespräches verteilt; ähnliche Aufzählungen kommen ja auch sonst vor, z. B. in einem Brief des Doni an Messer Simon Carnesecchi.[40]) Den Schluß des Gespräches bildet eine lange Erörterung Hollandas über die Zeichnung, die mit seinen Auseinandersetzungen im XVI. Capitel des ersten Buchs der Pintura Antigua übereinstimmen und in der all die Anekdoten aus der Antike nicht fehlen, die in den Kunsttraktaten der Renaissance immer wiederkehren.

Das dritte Gespräch findet in Abwesenheit der Marchesa im Klostergarten statt; auch diesmal kommt Hollanda auf das Thema zu sprechen, das ihm so sehr am Herzen liegt, auf den Unterschied der Wertschätzung der Malerei in den beiden Ländern, wobei auch die finanzielle Seite der Frage nicht vergessen ist. »Natürlich wird hier wie im folgenden Dialog die Taktik befolgt, den Italienern die Angriffe und Anklagen, Hollanda aber die Verteidigung der Hispanier in den Mund zu legen« (Gespräche LXXXVII), die bequemste Art zu sagen, was man denkt und doch den Schein eines guten Patrioten zu wahren. Was hier Michelangelo in weitschweifigster Art vorbringt, ist nichts als was Hollanda im I. Teil seines Werkes allgemein bespricht und was in den kunsttheoretischen Schriften der Renaissance immer und immer wieder vorkommt. Ob der am Schluß des Dialogs (121) durch gesperrten Druck hervorgehobene Satz, daß das mit größtem Aufwand von Arbeit und Studien Geschaffene den Anschein erwecken soll, daß es mit größter Leichtigkeit hingeworfen sei, wirklich direkt auf Michelangelo zurückgeht, läßt sich kaum mit Bestimmtheit sagen. Da er mit einem bei Condivi überlieferten Ausspruch Michelangelos fast wörtlich übereinstimmt, ist es ja viel einfacher, wir halten uns an die letztere, unverdächtige Fassung.

Wir wissen, daß Michelangelo es nicht liebte, Erörterungen über seine Kunst zu geben und derlei Discussionen im allgemeinen für überflüssiges Geschwätz hielt. Als ihn Vasari mit der Frage belästigte, ob er der Malerei oder der Skulptur den Vorrang einräume, lachte er höhnisch und sagte: La Sculptura et Pittura hanno un fine medesimo dificilmente operato da una parte e dall' altra. Und dem Varchi antwortete er auf dieselbe Frage mit einem Brief voll feiner Ironie und meinte: si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute, perche vi va più tempo che a far le figure.[41]) Man hat die Redseligkeit des Künstlers in diesen Gesprächen mit dem Einfluß Vittoria Colonnas erklären wollen. Ich will diesen gewiß nicht in Abrede

[40]) Im Anhang zum Disegno, 1549, f. 51 f.

[41]) Beide Antworten in Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, Fiorenza, Lorenzo Torrentino 1549.

stellen, aber daß die Marchesa Michelangelo veranlassen konnte, seitenlang Anekdoten aus Plinius und Plutarch wiederzugeben, das kann ich nicht glauben. —

Die beiden Dialoge des Donato Giannotti unterscheiden sich schon in der Form von denen des Hollanda; ohne sich mit einer Schilderung des Milieus und der näheren Umstände aufzuhalten, führt Giannotti den Leser gleich in medias res ein und überläßt von Anfang an den Teilnehmern am Gespräch das Wort.[42] Luigi del Riccio und Antonio Petreo sind in einen Streit darüber geraten, ob die Berechnung im Commentar Landinos, wie lange Dante in der Hölle und im Purgatorium geweilt habe, richtig sei und mit den eigenen Angaben des Dichters übereinstimme; Antonio bestreitet die Richtigkeit, während die Autorität des Landino von Luigi verteidigt wird. In diesem Augenblick kommen Michelangelo und Donato Giannotti hinzu und werden als berühmte Dantekenner um Entscheidung der strittigen Frage gebeten; und nachdem Giannotti aus Bescheidenheit jede Intervention abgelehnt hat, erläutert Michelangelo in ausführlicher Auseinandersetzung die fraglichen Punkte. Auch diese mehr dramatische Form der Einkleidung eines Dialogs ist eine durchaus übliche; so sei auf den oben zitierten Lasca, auf den Aretino des Lodovico Dolce, auf die Viten des Baglione etc. hingewiesen. Eine ganz auffallende Übereinstimmung zeigt die Schrift Giannottis mit einem andern Dialog über Dante vom Ende des 16. Jahrhunderts; es ist das »Ragionamento tra il signor Cav. Furio Carandino ed il Signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel XII canto dell' inferno di Dante,«[43]) das Alessandro Tassoni 1597 geschrieben hat.

Car. Vi servite voi del Landino per ispositore? Prato: Per la maggior parte.

C. E come vi sodisfa egli? P. Assai in molti luoghi; ma poco sopra questo duodecimo. Und hier knüpft dann die Diskussion an. In der an Don Alessandro d' Este gerichteten Dedikation vom 25. November 1597 setzt Tassoni ausdrücklich auseinander, weshalb er diese Schrift verfaßt habe; es handle sich um die Ehrenrettung mehrerer von Dante Verunglimpfter, besonders um den Vorfahren seiner Gönner, der Este, Obizzo VI. Tassoni denkt also keinen Augenblick daran, daß man in diesem Dialog etwas anderes sehen könnte als sein literarisches

---

[42]) Da der Dialog ziemlich selten geworden ist, sei hier auch auf die Auszüge bei Wilhelm Lang, Transalpinische Studien, Leipzig 1875, I, und Gotti, Vita di M. B., Firenze 1876, I 250—254 hingewiesen.

[43]) Nach der Handschrift in der Biblioteca Estense in Modena von Oreste Raggi 1867 per le nozze Bastogi-Carandini herausgegeben. Vergl. auch Giorgio Rossi, Studi e Ricerche Tassoniane, Bologna 1904, I. Lo Studio di Dante in Alessandro Tassoni.

Produkt, und die Einführung der Teilnehmer ist offenbar nichts als eine Courtoisie gegen verehrte Freunde, besonders die in Tassonis Heimat Modena so angesehene Familie der Carandini. Aus demselben Grund hat auch Giannotti die Teilnehmer an dem Dialog aus dem Kreis seiner persönlichen Freunde gewählt. Seit dem Ende des Jahres 1539 [44]) weilte er mit seinem Gönner, dem Kardinal Ridolfi, in Rom und stand in freundschaftlichem Verkehr mit Michelangelo und anderen dort lebenden Florentinern. Darüber ist uns ja vielfach berichtet; Condivi [45]) nennt Giannotti unter den vertrauten Freunden seines Meisters, und Varchi sagt in der Leichenrede auf Michelangelo, daß dieser gewöhnt war, mit Giannotti »di praticare e discredersi in tutte le cose, come si fa tra gl' Amici domestici familiarissimamente.« [46]) Besonders in literarischen Dingen waren sie einander Berater. Michelangelo schreibt am 14. März 1546 an Luca Martini über den Kommentar, den Varchi [47]) über das Sonett »Non ha l' ottimo artista alcun concetto« verfasst hatte: . . . e veramente è cosa mirabile, non dico al giudizio mio, ma degli nomini valenti; e massimamente di messer Donato Giannotti, il quale non si sazia di leggerlo ed a voi si raccommanda. Und Giannotti schreibt zu einem Sonett den Vermerk: Magnifico Messer Luigi. Poì che io v' hebbi scritto, mi venne pur fatto un Sonetto. Io ve lo mando tale quale egli è. Mostratelo a Michelagnolo, come è censore. [48]) Das erwähnte Sonett galt dem eben verstorbenen Cecchino dei Bracci, dem Freund Luigi del Riccios. [49]) Michelangelo schickte aus diesem Anlaß an Luigi, der übrigens seit dem Tode Angiolinis sein geschäftlicher Beistand war, die bekannten Grabschriften und sollte auch ein Grabmal entwerfen. Messer Michelagnolo mi fa il disegno d' uno onesto sepulcro di marmo, et voi vi degnierete di fare lo epitaffio, et mandarmelo con una epistola confortatoria etc. [50]) Der letzte Teilnehmer am Gespräch ist in einem Brief Giannottis an Lorenzo Ridolfi vom 9. August 1550 in Zusammenhang mit Michelangelo genannt: Dite al Petreio, che io sono addosso e Michelagniolo e che io

---

[44]) Vergl das Itinerar Giannotis bei Frey, Die Dichtungen des M. B. p. 529.

[45]) Cap. 54.

[46]) Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell' essequie di M. B. . . . . Fir. 1564 p. 43.

[47]) Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, nelle prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. M. B. etc. Fir. 1549.

[48]) Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti precedute da un discorso di Atto Vannucci, Firenze 1850, II p. 381; der autographe Vermerk in dem Magliabechiano num.° 38 Palchetto VIII.

[49]) Über Riccio, der bei der Güterteilung zwischen Donato und Giannotto Giannotti, 1540 als Schiedsrichter fungiert hatte, vergl. Frey a. a. O. p. 528.

[50]) Opere politiche di D. G. p. 381.

spero fargli fare un disegno per quella scala di S. Lorenzo; se lo potrò havere glielo manderò etc. [51])

Der Dialog setzt der Freundschaft, die alle seine Teilnehmer verband, ein Denkmal; zugleich aber ist er eine Huldigung für die Dantekennerschaft des größten unter ihnen. Condivi sagt (c. 56), Michelangelo habe Dante beinahe ganz auswendig gekannt, und zu allen Zeiten finden wir Michelangelos Interesse für den größten Florentiner vor ihm bestätigt. Schon als er 1494 in Bologna war, pflegte er seinem Gastfreund, dem Gian Francesco Aldovrandi, aus Dante vorzulesen (Condivi c. 13), und der bekannte Streit, den er in jungen Jahren mit Leonardo hatte, beweist, daß er schon damals für einen gründlichen Kenner der Komödie galt. [52]) Als die Florentiner Akademiker am 21. Oktober 1519 eine Bittschrift an Leo X. richteten, um die Übertragung der Gebeine Dantes nach Florenz zu erwirken, unterzeichnet auch Michelangelo und bietet sich an, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Grabmal zu machen. [53]) Ein von Bottari in seiner Vasariausgabe erwähntes Exemplar des Landinokommentars mit angeblichen Handzeichnungen Michelangelos, das im Besitz des Bildhauers Montauti gewesen und durch einen Schiffbruch zugrunde gegangen wäre, dürfte allerdings in das Reich der Fabel gehören. [54])

---

[51]) Alcune Lettere di D. G. nuovamente trovate nell' Archivio Centrale di Firenze (G. Milanese) 1863.

[52]) Frey, Il Codice Magliabechiano p. 115.

[53]) Io Michelangelo schultore, il medisimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al Divin Poeta fare la sepultura sua chondecente, e in loco onorevole in questa Cictà. Fattori, Michelangelo e Dante. Fir. 1875, p. 10.

[54]) Vasari, Vite, Rom 1760, III, p. 252, n. 2; dazu Kraus, Dante 618. Über Einflüsse Dantes auf Michelangelo vgl. Wolfgang Kallab, Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gerichte in Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, p. 138ff. — Auch sonst ist der Name Michelangelos oft mit dem Dantes in Zusammenhang gebracht worden; lag doch von Anfang an der Gedanke nahe, zwischen den beiden Gipfeln des italienischen Geistes eine direkte Brücke zu schlagen, unter der die breite Straße der Renaissancekultur durchführen konnte. So zog man schon zu Michelangelos Lebzeiten Parallelen zwischen ihm und Dante (Carlo Lenzoni, In difesa della lingua fiorentina et di Dante, Fir. 1556, in dem von Pierfrancesco Giambullari im Namen des indessen verstorbenen Autors an Michelangelo gerichteten Dedikationsschreiben), und dieses Thema gab auch späterhin immerfort Anlaß zu meist recht hohlen Deklamationen. Z. B.: Andrea Rubbi in der Ausgabe der Div. Com, Venedig, Zatta, 1784, III; Domenico Valeriano, M. und D. in der Antologia di Fossombrone, 1843; Lafayard de Calemard, Dante, Michelange et Machiavel, Par. 1852; Ettore Fattori, M. e D., Fir. 1875; Giovanni Franciosi, Alcune Lezioni su Dante, Torino 1882; Gabriel Thomas, M. A. Poète, Paris-Nancy 1892; A. Mataloni, D. e M., Camerino 1899; das meiste sind mehr schöngeistige, weitschweifige Schwärmereien als begründete Parallelen. Beliebt war auch die Zusammenstellung von Michelangelo und Dante einer- und Raffael und Petrarea anderseits; im römischen Kreise des Mengs wurde dieser Vergleich dann

Überhaupt wurden das Studium und der Kult Dantes im Cinquecento mit besonderem Eifer betrieben[55]) und die Komödie, die seit diesem Jahrhundert den Beinamen der Göttlichen führt, wird den Werken der griechischen und lateinischen Klassiker gleichgestellt, ja vorgezogen.[56]) Schon deshalb wäre zu vermuten, daß auch Giannotti in der Erklärung des Danteschen Gedichtes nicht ganz unbewandert war und daß Aussprüche wie: Non avete già ragione a dir di me, che io sia Dantista; Et mi fate grandissima ingiuria attribuendomi quello che non è mio (Dialog p. 4) oder Sequitate di gratia, Mes. Michelagnolo; per che io sono così di questa materia come di tutte l'altre, il più bello ignorante del mondo (daselbst p. 9) nur als Ausdrücke der Bescheidenheit aufzufassen sind.

Eine Bestätigung dieser Vermutung finden wir in seinen Schriften, wo er an zahlreichen Stellen auf Dante Bezug nimmt; auch andere Verse der Komödie haben ihm Bedenken erregt, die nur nach und nach schwanden. »Io mi soleva già grandemente maravigliare, che Dante poeta in molti luoghi della opera sua, chiamasse i Fiorentini lupi . . . . .; ma poi ch'io ho letto diligentemente le nostre istorie . . . . . ho conosciuto chiaramente, che tutti quelli cittadini che allora venivano ed ora vengono in grandezza nella Città, si possono meritamente chiamare lupi.«[57]) Giannotti erzählt uns ja im Dialog selbst, wann er sich mit Dante beschäftigte (p. 12): Io non lessi mai Dante, se non in quel tempo, che io stetti prima in Villa et poi a Bibbiena . . . .; et non presi mai fatica di vedere come s' habbiano ad intendere alcune cose molto difficili, le quali in questo Poeta si leggono. Zur Zeit seiner Internierung in Bibbiena also hatte er Gelegenheit zu gründlicheren Dantestudien, und wir wissen ja auch sonst, daß er gewöhnt war, die Stunden der ihm aufgezwungenen Muße zu allerhand Studien zu benützen.[58]) Damals erwarb er sich wohl auch die

zu Tode gehetzt; vgl. Lettere del consigliere G. L. Bianconi sopra il libro del Canonico Luigi Crespi intitolato Felsina Pittrice, Milano 1802.

55) Siehe Barbi, Della Fortuna di Dante nel sec. XVI in Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa, XIII; den Namen Divina führt die Komödie zum erstenmal in der Ausgabe von 1555 (Giolito).

56) So Varchi im Ercolano Quesito IX, was den Widerspruch des Ridolfo Castravilla und eine lange Kontroverse hervorrief.

57) Della Repubblica Fiorentina libri IV, 2. Buch, Kap. 11 und 12; in der Ausgabe von 1850 T. I, 131; andere Beziehungen auf die Komödie daselbst II, 18 mit Bezug auf Purg. VI, 136—151, III, 3, Purg. VII, 121—123 u. a.

58) Z. B. Brief an Varchi aus Bologna vom 26. Nov. 1537: Qui è arrivato l'Alciato, e comincerà a leggere fra pochi giorni; ed io l'andrò ad udire; oder den Brief an Antonio Michieli vom 30. Juni 1533 aus Comiano (Lettere Inedite in Atti dell' Istituto Veneto, ser. VI, tom. III, p. 1580/81); siehe auch Enrico Zanoni, D. G. nella vita e negli scritti. Roma 1900, p. 47.

astrologischen Kenntnisse, die der Autor der Dialoge gehabt haben muß, die aber bei Michelangelo etwas befremdlich erscheinen müßten. Giannotti hat sich für astrologische Berechnungen interessiert und erwähnt solche mehrmals in seinen Briefen. »Ho chiesto al Zucchetta la Natività et ve la manderò per questo altro spaccio; et voi mi mandarete quella che fa Fra Giuliano[59]) che harò caro di vederla, non havendo mai veduto cosa alcuna di suo« (an Lorenzo Ridolfi von Rom 18. Mai 1549); und viel später einmal: vi mando la Natività del vostro nipote, la quale ho calculata con le tavole d'Alfonso; et se io leggessi più, come solevo, questi autori che insegnano giudicare, io harei anco fatto un poco di iudicio; ma egli è tanto che io non gli ho letti, che anco ho dimenticato quel poco che io ne sapevo. Costi so che solevano essere buoni astrologi; servitevi di questa figura, acciò habbiamo a durare men fatica. Non lascierò però di dire che, a giudicare così alla grossa, io ci veggo poco di buono; ma non mi fido del mio giudicio per la cagione detta« (29. Oktober 1563).[60]) So mochte wohl Giannotti imstande sein, diesen astrologischen Kommentar zu verfassen, der, wie so manche seiner Zeit, die topographischen und chronologischen Umstände der Reise Dantes ins Auge faßt.[61]) Für uns ist gerade dieser Hauptteil von geringerem Interesse; wichtiger ist der Schluß des zweiten Dialogs (p. 54ff.), wo über die Frage gesprochen wird, warum Dante Brutus und Cassius in den innersten Kreis der Hölle versetzt habe (Inf. XXXIV, 65). Denn die hier vorgebrachten Äußerungen sind immer als bezeichnend für die politischen Anschauungen Michelangelos herangezogen worden.[62])

Brutus war für die Renaissance eine der faszinierendsten Erscheinungen des Altertums, das verehrte Vorbild aller Tyrannenstürzer. Als Boscoli im Jahre 1513 wegen Teilnahme an der Verschwörung gegen die Medici auf das Schaffot geführt wird, ruft er verzweifelt seinem Begleiter zu: Deh! Luca cavatemi dalla testa Bruto, acciò ch'io faccia questo passo interamente da cristiano.[63]) Sein Name war es, der allen Verschwörern wie eine Vision vorleuchtete; an ihn dachten Olgiati und Lam-

---

59) Fra Giuliano Ristori, Carmelitaner und berühmter Astrolog.

60) Alcune lettere di D. G. l. c. L. 37 bezw. 48.

61) z. B. Pierfrancesco Giambullari, Del Sito, Forma et Misure dello Inferno di Dante . . . Fir. 1544 oder von demselben eine Lezione del Sito del Purgatorio, 1551; das Astronomische aus dem Dialog des Giannotti ist exzerpiert bei Francesco Longhena, Itinerario Astronomico di Dante Al. Milano 1861, und P. Bartolomeo Sorio, Misure generali del tempo e luogo nell' itinerario infernale di Dante, Milano 1863; siehe auch Barbi a. a. O. 131ff.

62) Vgl. Thode I, 122ff.

63) Narrazione del caso di P. P. Boscoli e di Agostino Capponi, fatta da Luca della Robbia, latinista e storico di quel tempo in Archivio Stor. Italiano. Vgl. auch

pugnani, als sie sich 1476 gegen Galeazzo Maria Visconti verschworen, an seinen unvergänglichen Ruhm bei der Nachwelt Olgiati, wenn er mit den Worten starb: Mors acerba, fama perpetua.[64]) Von besonderer Aktualität aber war die Gegenüberstellung von Brutus, dem Freiheitshelden, und Cäsar, dem Tyrannen, gerade zur Abfassungszeit des Dialogs. Am 6. Januar 1537 war Alessandro di Medici von seinem Verwandten Lorenzino ermordet worden, und auf dieses Ereignis beziehen sich viele durchsichtige Anspielungen des Dialogs. Wie kein zweiter ist Lorenzino als neuer Brutus gepriesen worden. Giovambattista Strozzi schreibt am 21. Januar 1537 an Filippo Strozzi, den Führer der Florentiner Patrioten: Se mai la V. S. pensò farmi cosa grata, mi raccomandi cento milla volte al giorno al glorioso Lorenzo di Medici, il cui atto magnanimo avanza Bruto, e quanti ne furono simili a lui etc.[65])

Auch der Historiker Jacopo Nardi nannte ihn den neuen Brutus[66]) und Varchi war nicht weniger überschwenglich; er preist ihn z. B. mit folgenden Versen:

Cum iuvenis destra iuvenem cecidisse Tyrannum
Immitem audisset Brutus in Elysiis;
Et forte inciderat de Caesare victi
Tot viri ab uno, inquit, iam sumus, et puero.

Überhaupt gibt uns Varchi im XV. Buch seines großen Geschichtswerkes die beste Vorstellung von der Stimmung unter den Verbannten;[67]) aber außerhalb dieses engen Kreises wurde die Tat ganz anders beurteilt. Gleich nach ihrem Bekanntwerden protestierte Pietro Aretino dagegen, daß ein gemeiner Verbrecher derartig verherrlicht werde; »Cicerone esaltò con lo stesso entusiasmo Cesare e Bruto« und so sei es auch jetzt.[68]) Vasari

---

Ferruccio Martini, Lorenzino de' Medici e il Tiranniccido nel Rinascimento. Firenze 1882, besonders p. 48 ff.

[64]) Vgl. Pasquale Villari, Niccolò Machiavelli e i suoi tempi. Milano 1897, Einleitung. Diese Auffassung der Ermordung Cäsars ist übrigens nicht die einzige; so heißt es in der volkstümlichen Aquila Volante des Leonardo Bruni L. IV, c. 22: Sapiate che Cesaro fo·lo più valente homo del mondo et Imperatore che havesse mai Roma, et tenne la dignità dello Imperio a grande stato anni IV e mesi sei, poi per astutia e per invidia Bruto Cassio et molti altri consiglieri più di XL a gran tradimento in su lo palazzo de Campo Martio dove se tenea la rasone etc.

[65]) Arch. Stor. Ital. Prima ser. vol. VII, Appendice p. 266/267.

[66]) L. A. Ferrai, Lorenzino di Medici e la Società Cortigiana del Cinquecento. Milano 1891. p. 1.

[67]) Storia Fiorentina. lib. XV. § XXIII.

[68]) Primo libro delle lettere di Pietro Aretino. Milano 1864, I, p. 117; Brief an Valerio Orsini vom 10. Februar 1537; in einem Brief an Bembo daselbst, I, p. 103, zeigt er sich noch mehr in klassischen Vorurteilen befangen.

spricht in einem Brief vom 10. Januar 1537 an Don Antonio Vasari von der Grausamkeit und Mißgunst Lorenzinos, die die Motive der Tat gewesen seien.[69]) Gewichtiger als die Stimme eines Günstlings der Medici mag die Francesco Guicciardinis sein, der die Tat nach den Folgen beurteilte: Lorenzino, schreibt er, riuscì a tutt' altro fine da quello che si era proposto. Denn das Joch Cosimos war schwerer abzuschütteln als das Alessandros.[70]) Aber auch bei den Verbannten war die ursprüngliche Begeisterung bald verraucht und aus der Bildsäule, die Jacopo Sansovino für Lorenzino hätte machen sollen, ist nichts geworden.[71]) Sein Charakter war nicht darnach angetan, ihm Freunde zu gewinnen oder die festzuhalten, die seine Tat ihm erworben hatte. Schon als er nach der Ermordung Alessandros zu Silvestro Aldobrandini nach Bologna kam, wollte dieser dem unheimlichen Mann nicht glauben[72]) und so ging kostbare Zeit verloren. Aus Furcht vor den Deutschen und Spaniern sah sich Guicciardini gezwungen, rasch Cosimo zu proklamieren, und nachdem dieser energische und verschlagene Fürst einmal die Gewalt an sich gebracht hatte, war die Herrschaft der Mediceer gesicherter denn je. Die Mißstimmung gegen Lorenzino nahm immer mehr zu;[73]) man zweifelte an der Lauterkeit seiner Motive und beschuldigte ihn zumindest, sich die Folgen seiner Tat durchaus nicht klargemacht zu haben. Lorenzino sagt selbst in seiner Apologie: Io confesso che non mi venne mai in consideratione che Cosimo de Medici dovesse succedere ad Alessandro.[74])

Aus dieser Mißstimmung gegen den neuen Brutus ist der Dialog des Giannotti zum Teil zu verstehen. Die Begründung dafür, warum Dante den Mörder Cäsars in den innersten Kreis der Hölle versetzt habe,[75]) ist einerseits die imperialistische Gesinnung Dantes, anderseits sind

---

69) Opere VIII, p. 269.

70) Vgl. L. Domenichi, Istoria varia. Venezia 1565. L. XII, p. 752.

71) Bottari, Lettere pittoriche, 1822, V, p. 220.

72) Vgl. den Brief an Fil. Strozzi vom 8. Januar 1537 in Niccolini, Fil. Strozzi, p. 212.

73) Briefe des Vincenzo Ridolfi an Pietro Strozzi vom 26. März 1537 und des Antonio Berardi an Andrea Rinieri vom 21. August desselben Jahres; vgl. Ferrai l. c. p. 277, Anmerkung.

74) Apologia, Rom 1891, p. 71/72; auch Doni führt in seiner lang ausgesponnenen Parallele zwischen Alessandro und Cäsar und Lorenzo und Brutus diesen Mangel an Vorbedacht an. La Fortuna di Cesare, Ven. 1550.

75) Auch Tassoni hat in dem oben zitierten Dialog an der Verurteilung des Brutus Anstoß genommen und erklärt sie als den gröbsten Verstoß Dantes ». . e quello che mi par più enorme Bruto e Cassio uccisori d'un tiranno, occupator della patria, sono posto da lui egualmente et in un medesimo luogo tormentati col traditore di Christo redentore nostro«. a. a. O. p. 45.

es die unglücklichen Folgen der Tat; während Cäsar vielleicht später, wie einst Sulla, auf die Herrschaft verzichtet hätte, war durch seinen Tod und die Thronbesteigung des Augustus die Tyrannis erst recht gesichert und gefestigt.

Die Erklärung der fraglichen Infernostelle aus Dantes Stellung zum Imperium hat Trifone Gabriele in seinen Annotazioni sul Dante fatte in Bassano gegeben, deren Manuskript sich in der vatikanischen Bibliothek befindet:[76]) Ebbe gran torto il poeta et a porre Celestino nello inferno per lo rifiuto, e Bruto e Cassio per la morte di Cesare, che in verità, come dice il Landino sono per quel conto da esser posti ne più alti scanni del Paradiso, ma fu troppo imperiale e troppo vuol' adulare a quella parte (Cod. Vat. 3193, f. 25). Trifone Gabriele gehörte aber zu den persönlichen Bekannten Giannottis, wie er in der Einleitung seines Buches de la Repubblica de Venetiani (Rom 1540) berichtet, dessen Ausführungen sogar größtenteils dem Trifone in den Mund gelegt sind.

Was die andere Begründung anbelangt, so hatte — soweit es sich hier um eine Anspielung auf das Ereignis von 1537 handelt — Michelangelo keinen besonderen Grund zu dieser Stellungnahme; von allen Medici war ihm Alessandro besonders verhaßt, und er betrachtete es als eine Fügung Gottes, daß er zur Zeit, als Clemens VII. starb, nicht in Florenz war.[77]) So groß war sein Argwohn gegen Alessandro; mit Cosimo aber, der ihn immer mit besonderer Auszeichnung behandelte, ist er zeitlebens in einem leidlichen Verhältnis gestanden.[78])

Anders verhält es sich aber mit Giannotti. Mehr als irgend ein anderer hat er in Brutus sein Ideal gesehen. Zur Zeit seines Exils dachte er sogar daran, seinen Lieblingshelden durch ein Drama zu verherrlichen und legte dem Lorenzo Strozzi den Plan dazu vor.[79]) In seinen politischen Schriften vollends kommt der Name immer wieder von Ausdrücken schwärmerischer Bewunderung begleitet vor. So z. B. Della Rep. Fior. (1531) II, Cap. IX ... siccome noi vediamo, che nessun fu mai tanto scellerato o stolto, che ..... non esaltasse Bruto in sino al cielo, per averlo ammazzato e renduto alla patria la libertà. Anderseits heißt es mit direkter Beziehung auf Florenz in der Dedikation desselben Werks: Fra tutte le imprese, Monsignor mio, le quali per universale benefizio degli uomini si prendono, il liberare le Città dalla Tirannide

[76]) cf. Luigi Maria Rezzi, Lettera a Giovanni Rosini sopra i manoscritti barberiani commenti alla D. C. di D. A. Rom 1826 und Barbi a. a. O. p. 245.

[77]) Condivi, c. 40.

[78]) Siehe z. B. Cellini, Vita. Fir. 1852, p. 434 und verschiedene Stellen bei Vasari.

[79]) Alcune lettere l. c.; p. 5; Comiano 29. März 1533.

è reputata, per due cagioni, grande e maravigliosa. Die Tat Lorenzinos aber mußte er mißbilligen. Als Politiker mochte er urteilen wie Guicciardini, mit dessen Ideen die seinen ja so oft übereinstimmen; vor allem mußte ihm der Mangel an Vorbedacht bei Lorenzino sehr tadelnswert erscheinen. Sein Buch Della Repubblica Fiorentina hatte er geschrieben, um seiner Vaterstadt, sobald sie frei würde, eine Verfassung bieten zu können; immer wieder hatte er betont, daß es sich nicht nur darum handle, Tyrannen zu stürzen, sondern auch darum, die Freiheit des Vaterlandes sicher und dauernd zu gestalten. Einmal werden sogar Brutus und Cassius als Beispiele übereilter und unbedachter Tyrannenstürzer angeführt. ..... Bruto e Cassio, dopo la morte di Cesare, la quale felicemente succedette, furono poi nel difendere la repubblica da tante difficultà oppressi, che finalmente con quella ruinarono (l. c. IV, 8). Donato, dem »mite repubblicano«, wie er gelegentlich genannt worden ist,[80]) war der Gedanke an die eventuelle freiwillige Abdankung des Machthabers ein besonders lieber; ..... la dove appresso agli antichi Romani maggior gloria recava il deporre la dettatura, che pigliarla (l. c. II, 9), und an einer anderen Stelle lobt er sogar wie im Dialog den Sulla wegen seines freiwilligen Verzichts auf die Herrschaft und erörtert und verneint die Frage, ob auch Cäsar so gehandelt hätte. E se bene Silla depose la dettatura, avendo primo ingiuriato tanti cittadini, e visse poi sempre sicuro; è da considerare che questo esemplo è rarissimo e maraviglioso e non è da giudicare ch'un altro l'abbia ad imitare; sì come noi vediamo che Cesare non pensò mai di deporre la potenza sua (l. c. IV, c. 8).

Derartige Stellen mochten Giannotti nun kompromittierend erscheinen, denn es lag ihm daran, die mächtigen und von Tag zu Tag mächtiger werdenden Mediceer nicht allzusehr vor den Kopf zu stoßen. Aus der in der Marucelliana befindlichen Handschrift der Repubblica Fiorentina kann man ersehen, daß Giannotti an der ursprünglichen Fassung manches geändert und allzu scharfe Ausdrücke durch mildere ersetzt hat. So hieß es an einer Stelle statt: »quantunque l'abbia liberata« früher »uno habbia morto o cacciato il Tyranno« oder »uccisione di Cesare« wird in »morte« abgeschwächt. Ein langer Absatz, der von der Möglichkeit handelt, die Mediceer aus Florenz zu vertreiben, ist ähnlichen Opportunitätsgründen zum Opfer gefallen.[81]) Aus derartigen apologetischen Gründen ist auch der Schluß unseres Dialogs geschrieben; denn das Gespräch wird ganz unvermittelt und mit augenfälliger Absichtlichkeit auf Brutus und seine verdiente Strafe gebracht.

---

[80]) Ferrai in Atti dell' Istituto Veneto, ser. VI, tom. III. 1569.

[81]) Opere, l. c. S. 280 Anmerkung und S. 282 Anmerkung.

So weit es sich also um den Hauptinhalt des Dialogs, um die Kommentierung der in Diskussion stehenden Stellen der Komödie handelt, ist Giannotti allein für Inhalt und Form verantwortlich. In dieser Hinsicht steht sein Dialog mit dem des Francisco auf einer Stufe. Anders aber verhält es sich, wenn wir den allgemeinen Ton prüfen; hier finden wir so viele mit anderweitig beglaubigten Aussprüchen Michelangelos übereinstimmende Sätze, daß wir annehmen können, Giannotti habe in diesen zur schärferen Charakteristik dienenden Nebenumständen den verehrten und vertrauten Freund getreulich gezeichnet. Wenn Michelangelo z. B. durch die Lobsprüche, die seinen Gedichten gespendet werden, in größte Verlegenheit gerät, so erinnern wir uns der Bescheidenheit und Freude, mit der er in dem oben zitierten Brief an Luca Martini über die ihm von Varchi durch Kommentierung seines Sonetts bereitete Ehrung spricht. Auch die Erörterung der Freundschaft in platonischem Sinn am Ende des ersten Dialogs (p. 31 ff.) wird durch sonst von Michelangelo geäußerte Ansichten bestätigt; denn gründlicher als die meisten seiner Zeit hatte der Meister platonische Ideen in sich aufgenommen. Berni sagt von ihm: Ich habe einige seiner Dichtungen gesehen, ich bin ein Ignorant, aber doch würde ich behaupten, sie alle in Platons Schriften gelesen zu haben.[82]) Und gerade zur Abfassungszeit der Dialoge mögen Michelangelo die platonischen Ideen über Freundschaft und Liebe besonders beschäftigt haben; in einem Brief vom 19. April 1544 spricht Claudio Tolomei, der gleichfalls zum engeren Freundeskreise des Künstlers gehörte, von einer neuen Übersetzung des Convivio,[83]) und so können gerade damals diese Gedanken eine gewisse Aktualität besessen haben. Auch der Satz, der dieser philosophischen Erörterung zugrunde liegt, die Begründung der Weigerung Michelangelos, am Mahl seiner Freunde teilzunehmen, macht den Eindruck der Echtheit: Perche quando io mi trovo in queste brigate, come avverebbe se io desinassi con voi, io mi rallegro troppo, et io non mi voglio tanto rallegrare (p. 31). Im Mai 1525 hatte Michelangelo an Sebastiano del Piombo geschrieben: »Gestern Abend hatten unser Freund Cujo und gewisse andere Edelleute die Güte zu wünschen, daß ich mit ihnen zu Abend speiste; hierüber hatte ich die größte Freude, denn ich kam dadurch etwas aus meiner Melancholie oder vielmehr Verrücktheit heraus« (Lett. Milanesi 397). Zwischen beiden Äußerungen liegen 20 Jahre, die hart für Michelangelo

---

[82]) Über Michelangelos Verhältnis zu den platonischen Ideen siehe Thode, Michelangelo, II, Der Dichter und die Ideen der Renaissance, II. Schauen, I. Die Philosophie des Künstlers, S. 191 ff. und II. Die Liebe als Verlangen nach Schönheit, S. 222 ff.

[83]) Venezia 1547, f. 88v, Brief an Giov. Bat. Grimaldi.

gewesen waren und ihm das Beste, was er an Plänen und Hoffnungen besaß, zertrümmert hatten. 1525 hatte ihn der fröhliche Kreis seiner Freunde noch aus seiner Melancholie herausreißen können, jetzt aber war er voll von Bitterkeit und wollte von solchen Ablenkungen nichts wissen. Sein Leben war einsam und traurig, auch die ehrfurchtsvolle Liebe der Freunde konnte ihm die Freudlosigkeit seines einsamen Alters nicht aufhellen; egli è pur vecchierello, et ha bisogno di così fatti offici, sagt Donato Giannotti (p. 64).

Ehrfurchtsvolle Liebe spricht aus jeder Zeile von Giannottis Dialogen; und dieselbe Ehrfurcht finden wir überall, wo bei Zeitgenossen von Michelangelo die Rede ist. Auch als die beginnende Reaktion an seinem Jüngsten Gerichte mancherlei auszusetzen fand, als man bedauernd konstatieren mußte, daß er in seiner Auffassung nicht immer den Lehren der sacri dottori gefolgt sei, hat man nicht anders als mit tiefster Ehrerbietung von ihm gesprochen.[84]) Wer immer mit Michelangelo zu tun hatte, den faßte eine Ahnung von seiner Größe. Hier liegt der Hauptunterschied zwischen den Dialogen Donato Giannottis und denen des Francisco de Hollanda. Die burschikose Art, mit der der Portugiese mit Michelangelo spricht, zeigt, daß er für das Pathos der Distanz zwischen dem Miniaturmichelangelo Portugals und dem göttlichen Meister nicht das geringste Gefühl besaß und daß er nicht der Mann war, Michelangelos Ideen in irgendeiner Form der Nachwelt zu übermitteln. Können wir also in Giannottis Dialog ein Denkmal sehen, das der Florentiner Staatssekretär dem Dantekenner und dem großen Freunde ehrfurchtsvoll gesetzt hat und über dem doch ein Hauch vom Geiste Michelangelos schwebt, so behält das Werk des Hollanda wohl nur seinen Wert als wichtigste Quelle für die Kenntnis der portugiesischen Kunst und Kunstauffassung.[85])

In einer Untersuchung wie der vorliegenden wird sich kaum je ein direkter Beweis erbringen lassen und auf Grund eines bloßen Indizienbeweises in einer doch recht wichtigen Frage ein abschließendes Urteil fällen zu wollen, mag manchem unstatthaft erscheinen. Immerhin sprechen so viele Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit der untersuchten Dialoge, daß erhöhtes Mißtrauen anzuraten ist. Die sachlichen Erörterungen gehören in beiden Dialogen völlig den jeweiligen Autoren an; die Milieu-

---

84) z. B. Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel secondo si ragiona de gli errori de Pittori circa l' historie. Con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo ed altre figure, tanto de la vecchia, quanto de la nova Cappella, et in che modo vogliono esser dipinti le Sacre Imagini. Camerino 1564. f. 93v.

85) Justi im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, S. 139f.

schilderung und die zur Charakterisierung verwendeten kleinen Züge sind bei Donato Giannotti, dem vertrauten Freunde, echt, beim flüchtigen Bekannten Hollanda unecht, zumindest nur in Fällen vollständiger Übereinstimmung mit anderen Quellen verwendbar, also jeglichen selbständigen Wertes bar. Jedenfalls hat man diesen Dialogen, besonders dem des Hollanda, zuviel Vertrauen geschenkt, und vielleicht hat das dazu beigetragen, daß in neuerer Zeit manche weichliche Züge in Michelangelos Bild gekommen sind. Wir werden vielleicht gern darauf verzichten, uns Michelangelo als redseligen, galanten alten Herrn zu denken, der an schönen Sonntagsnachmittagen mit müßigen Literaten zusammenkam, um schöngeistiger Unterhaltung zu pflegen; wir werden ihn uns lieber so vorstellen, wie ihn Berni gerade im Gegensatz zu seiner Umgebung in einer Zeile so meisterhaft gezeichnet hat: Ei dice cose e voi dite parole. Denn Michelangelo war nicht redselig und die Worte, die ihm Giannotti in den Mund legt (S. 36), könnten wie ein Vorwurf gegen Dialogschreiber klingen, die ihn derartig darstellen: Voi mi havete fatto et fate fare una cosa, la quale io non feci mai più in tutta la vita mia; perciochè qualunche volta io mi sono trovato dove di simili cose si sia ragionato, io sono stato sempre molto volentieri degli altri ascoltatore. Hoggi voi havete voluto che io sia l'ascoltato, et voi havete voluto esser gli ascoltatori.

Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik.

Von **Hans Klaiber.**

Wer sich etwa die Aufgabe stellte, in den Werken der großen Meister der Malerei über künstlerische Mimik und Physiognomik sich Rats zu erholen, würde wohl ohne viel Besinnen sich in erster Linie an Leonardo da Vinci wenden. Auch den Laien ist er ja durch sein Abendmahlsbild als Darsteller der Gebärden »der Verkündiger der Seelenbewegungen«, wie er sie selbst nennt, als Erfinder von ausdrucksvollen Charakterköpfen bekannt, und in der Tat ist das Thema, das sich Leonardo in jenem Gemälde gestellt hat, die psychologisch differenzierte Wirkung der Worte Christi: »Einer unter euch wird mich verraten!« zum Ausdruck zu bringen, ein durch und durch mimisch-physiognomisches und nur auf Grund scharfer Beobachtung und gründlicher Kenntnis der sinnlichen Erscheinungsformen des Vorstellungs- und Gefühlslebens der Menschen zu lösen. Wer nun aber dem Künstler näher steht, der weiß, in wie reichem Maße beides bei ihm vorhanden war, und ein Blick in seine Handzeichnungen und Manuskripte bestätigt uns, daß unter den vielseitigen Interessen dieses wunderbaren Geistes das physiognomisch-mimische in erster Reihe steht und herrliche Erzeugnisse zutage gefördert hat. — Diese Seite seiner Kunst ist denn auch von allen, die in alter und neuer Zeit sein Leben oder seine Werke behandelt haben, eingehend besprochen und gewürdigt worden. Dagegen soll im folgenden der Versuch gemacht werden, seine Anschauungen über diese für einen Künstler so wichtigen Gebiete aus seinen Aufzeichnungen zu entnehmen, und die gewonnenen Gesichtspunkte zur Erläuterung seiner hierhergehörigen Studienzeichnungen zu verwerten — hierzu hat Ant. Springer in seiner Dürermonographie und in den »Bildern aus der neueren Kunstgeschichte« die Anleitung gegeben —, endlich durch Vergleichung mit den Lehren der älteren und modernen Physiognomik ihm seine Stellung in der Geschichte dieser Wissenschaft anzuweisen.

Die Geschichte der Physiognomik (vgl. Wundt, Deutsche Rundschau 1877) läßt sich in drei Hauptperioden einteilen, von denen die

zwei ersten durch die Namen Aristoteles einerseits, Lavater andererseits charakterisiert werden, während die dritte sich nicht mehr mit dem Namen einer einzelnen Autorität deckt. Die erste uns erhaltene methodische Behandlung erfuhr der Stoff in den Physiognomonica, einer Schrift, die wenn auch nicht auf Aristoteles selbst, so doch auf seinen Kreis zurückgeht. Daß schon von früherer Zeit Abhandlungen, jedenfalls Theorien darüber vorhanden waren, beweist der Anfang der Schrift, in der verschiedene Methoden oder Prinzipien aufgeführt werden, wonach sich die Wissenschaft behandeln lasse. Das erste könnte man als Theorie der nationalen Charakterdifferenzen bezeichnen, sofern die Verschiedenheit der Menschen aus der Zugehörigkeit zu verschiedenen Völkern oder Rassen erklärt und ausgelegt wird. Eine andere Methode, die psychologische, halte sich an die Eindrücke, die Leidenschaften und Gemütsbewegungen im Äußeren des Menschen hinterlassen. Die dritte, hauptsächliche, wäre kurz gesagt die zoologische: die Vergleichung von Menschen und Tieren. Dabei soll man sich nicht durch eine beliebige, zufällig ins Auge fallende Ähnlichkeit zu einem voreiligen Schluß verführen lassen, sondern systematisch zu Werke gehen: man sucht durch Zusammenstellung der Ähnlichkeiten bei gleich gearteten Tieren und durch Ausschließung der für den betreffenden Fall unwesentlichen Züge die äußeren Merkmale des Charakters und achtet nun darauf, welche von diesen bei einem Menschen sich vorfinden. Diese Kennzeichen der inneren Beschaffenheit findet man keineswegs nur im Gesicht oder in den Bewegungen, sondern in Körperbau, Knochen, Fleischbekleidung, Stärke und Art der Behaarung, Farbe der Haut, der Augen, Form und Größe der einzelnen Gliedmaßen: z. B. Leute mit feurigen Augen sind frech wie die Hunde, solche mit spitzen Nasen jähzornig wie die Hunde, mit dünnen Lippen gemein wie die Schweine, mit stumpfen Nasen großmütig wie die Löwen usw. Über den wissenschaftlichen Wert solcher Phantasien braucht man kein Wort zu verlieren: schon die Grundlage, die Voraussetzung rein menschlicher Eigenschaften wie Gerechtigkeit, Großmut, Prahlerei bei den Tieren erinnert an die Fabeleien des Physiologus. Unter dem Schatten der aristotelischen Autorität hat sich diese physiognomische Disziplin jahrhundertelang in Geltung erhalten; ja sie ist noch mehr auf das Niveau der Trugwissenschaften herabgesunken, als sie mit der Temperamentslehre — diesbezügliche Andeutungen hat schon Pseudo-Aristoteles —, Astrologie und Chiromantie in Beziehung gesetzt wurde. Das bekannteste Lehrbuch der Physiognomik im aristotelischen Sinn ist die humana Physiognomonia des Johann Baptista Porta vom Jahre 1593, als Kuriosität öfters zitiert und wohl auch hin und wieder gelesen oder doch durchgeblättert. Das Wunderliche und

Phantastische der vergleichenden Methode wird in den Illustrationen besonders deutlich und die Zusammenstellung der natürlich entsprechend ins Tierische abgeänderten Menschenköpfe mit Löwen-, Ochsen-, Hirsch- und Adlersköpfen wirkt lächerlich wie Karikaturen. Ein anderes Werk mag noch angeführt werden, das der Zeit Leonardos näher steht und das vielleicht seltener ans Tageslicht gezogen wird: die Introductiones Apotelesmaticae (= astrologische Einleitungen) elegantes in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologiam naturalem, Complexiones hominum, Naturas planetarum. Cum periaxiomatibus de faciebus Signorum et canonibus de aegritudinibus, nusquam fere simili tractata compendio, von Johannes ab Indagine, 1522 in Straßburg erschienen. Es ist eine Zusammenstellung des astrologisch-physiognomischen Aberglaubens, der mit Berufung auf antike und mittelalterliche Größen, ja auch auf biblische Autoritäten verteidigt wird. Da er nur ein »Compendium« geben will, keine »commentarii«, verzichtet der Verfasser durchweg auf Begründung seiner Urteile und führt nur unter Beifügung einiger Illustrationen die Merkmale mit den Eigenschaften, auf die sie deuten, vom Kopf bis zu den Füßen der Reihe nach an. Vergleicht man das Buch mit Portas Werk, so findet man, daß beide im gleichen Geist arbeiten, aber bei der Mannigfaltigkeit der benutzten Quellen im einzelnen ebenso oft zusammen-, wie auseinandergehen. Dasselbe gilt von der sonstigen Literatur über Astrologie und Temperamentslehre: es sind immer die gleichen Elemente, die aber in wechselnden Kombinationen erscheinen. Die Phantasie hatte eben freien Spielraum, wo ein fester, auf wirklichen Regeln und Gesetzen beruhender Untergrund fehlte. — Will man nun wissen, wie Leonardo da Vinci zu den physiognomischen Anschauungen seiner Zeit sich stellte, inwieweit sie zur Erklärung seiner eigenen hergehörigen Studien beigezogen werden dürfen, so ist von einer Grundstelle im trattato della Pittura (Artikel 292), »Quellenschr. f. Kunstgesch.« 15—16, auszugehen, an der er sich über »fisonomia e chiromanzia« folgendermaßen äußert: »Über die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament. Es ist wohl wahr, die Züge des Gesichts zeigen uns zum Teil die Natur der Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütsanlage. Aber (das geschieht ganz natürlicher Weise), die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die oft lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren Gesichtsteile stark ausladen und tief markiert sind, viehische und zum

Zorn geneigte Menschen von wenig Vernunft, und die, welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig, sowie die, deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, an geheimem oder offenbarem Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man ähnliches aus noch vielen Teilen schließen. — Aber aus der Hand? Da wirst Du finden, es seien große Heerscharen von Männern zur selbigen Stunde unter dem Messer umgekommen, bei deren keinem die Zeichen in der Hand mit denen der anderen die entfernteste Ähnlichkeit hatten und so auch beim Schiffbruch.« Die Wahrsagerei aus den Handlinien wird also gänzlich als schwindelhaft abgelehnt, das Erraten des Charakters aus dem Äußeren des Menschen auf das psychologisch-mimische Prinzip reduziert. Demnach sind nun auch seine bekannten physiognomischen Zeichnungen, die Karikaturen, nicht mit den Illustrationen zeitgenössischer Physiognomiker zusammenzustellen, da sie nicht wie diese die Merkmale der geistigen Anlagen und Eigenschaften bildlich vorführen wollen. Sie stammen aus verschiedenen Quellen und scheiden sich darnach in verschiedene Gruppen, die schon Springer auseinandergehalten hat. Es sind einmal Porträtzeichnungen nach auffallenden Originalen, mit Übertreibung der eigentümlichen Züge — also richtige Karikaturen. Die Namen der Dargestellten finden sich zum Teil beigeschrieben. Die zweite Hauptklasse sind die von Leonardo frei erfundenen Köpfe. Der Sinn dieser Schöpfungen erklärt sich aus jener Mahnung, die wie ein Leitmotiv den Trattato durchzieht: Varia quanto più puoi!

Die größte Gefahr, vor der der Künstler immer und immer wieder gewarnt wird, ist nach Leonardo das Arbeiten nach dem Schema. Dabei ist es noch eine besondere Klippe, daß so viele geneigt sind, ihre eigenen Gesichter und Körperformen in ihren Bildwerken figurieren zu lassen, und mögen sie auch noch so wenig den Anforderungen der Schönheit entsprechen. Das beste Mittel dagegen ist es, den Blick auf die zahllosen individuellen Variationen in der Natur zu richten. Dies geschieht z. B. im III. Teil des Trattato, Artikel 288: »Von den Teilen und Unterscheidungsmerkmalen der Gesichter«. In diesem und den folgenden Artikeln sind die vielen Möglichkeiten, nach denen z. B. die Nase in ihren verschiedenen Teilen vom Ansatz bis zur Spitze variieren kann, ebenso der Übergang von der Nase zu den Augenbrauen, die Form der Stirn, des Mundes, des Kinns aufgezählt. Dergleichen Dinge soll der Kunstjünger fleißig nach der Natur zeichnen, in ein Merkbüchlein eintragen und im Gedächtnis sammeln, um sie jederzeit parat zu haben. Wer nun über den nötigen Vorrat verfügt, der kann in schöpferischem Wetteifer mit der Natur das Spiel der Variationen nachahmen und kann so z. B., indem er, von einem Gesichtsteil ausgehend, die anderen damit

in Zusammenhang bringt und entsprechend formiert, menschliche oder tierische Köpfe erfinden. Denn nicht bloß Menschenköpfe mit vor- und zurückgeschobenem Profil, mit hochgebuckelter oder aufgeworfener Nase, vor- oder zurücktretendem Kinn, breitem oder schmalem Zwischenraum zwischen Nase und Oberlippe finden sich unter den Karikaturen, auch Tierköpfe müssen sich dem Spiel der gestaltenden Phantasie fügen und rücken dadurch in die Nähe der Phantasie- oder Fabeltiere. (Vgl. die Löwenköpfe mit hornartigen Auswüchsen, herabhängenden oder aufgebogenen Gesichtsteilen auf Handzeichnungen aus Windsor bei Müller-Walde, Leonardo da Vinci, Abbildung 24.) Ein den vergleichenden Physiognomikern naheliegender Gedanke ist die Zusammenstellung eines möglichst schönen und eines abstoßenden Gesichts, wie sie ein bekanntes Louvreblatt aufweist (Müller-Walde Abbildung 10): Die Hauptdarstellung ist ein Jünglingskopf von jenem weichen und sehnsuchtsvoll träumerischen Ausdruck, den eben Leonardo so bezaubernd zu geben weiß, von Locken umwallt, wie es im Trattato empfohlen wird (III. Teil, Artikel 404): »So laß also an deinen Köpfen die Haare mit einem Luftzug, der zu gehen scheint, um die jugendlichen Gesichter spielen und sie in vielfältigem Geringel anmutsvoll zieren!« Unmittelbar daneben eine Karikatur mit knochiger Stirn, unförmigem Mund und vorstehendem Kinn.

Die dritte Gruppe wären endlich die eigentlich-mimischen, die Studien über den Ausdruck von Gemütsbewegungen. Auch hierbei kommen uns die Biographen zu Hilfe mit ihren Erzählungen, wie z. B., daß Leonardo Bauersleute mit sich in sein Haus nahm, mit Speise und Trank bewirtete und dazu mit lustigen Possen und tollen Schwänken unterhielt, um an diesen Naturkindern die unverfälschten, durch keinen Zwang der Konvention beeinträchtigten Kundgebungen der Stimmung und Gemütsverfassung zu beobachten. Eine reinliche Scheidung unter den drei Gruppen ist natürlich nicht durchführbar, da diese letzte auch in die zwei erstgenannten hineinspielt. Zu ihr möchte man von einem berühmten Blatt (Windsor, Müller-Walde, Abbildung 16) das grinsende alte Weib und die dahinter befindliche Figur, die den Mund aufreißt, als wollte sie sich vor Lachen ausschütten, rechnen. Interessant ist ein anderes Blatt derselben Sammlung (Müller-Walde, Abbildung 25, vgl. auch 49) mit Tierstudien, und zwar deshalb, weil es eine Erinnerung an die Physiognomik aristotelischer Richtung sein könnte; wir sehen da nämlich eine Vergleichung von Pferde-, Löwen- und Drachenköpfen mit einem menschlichen Profil. Wenn die Anregung auf die zeitgenössische Physiognomik zurückginge, so wäre sie jedenfalls durchaus im Geist der mimischen Theorie umgedacht. Denn es soll offenbar nicht irgend eine Gleichheit in der Gesichts- oder Kopfbildung, sondern eine gewisse

Ähnlichkeit im Ausdruck der wilden Erregung konstatiert werden (vgl. Müller-Walde, S. 61 im Text). So interessant und bezeichnend für Leonardos künstlerisches Schaffen nun die Karikaturen auch sind, so tragen sie doch in ihrem oft etwas seltsamen Wesen das echt leonardeske Gepräge des Phantastischen, so daß man die Anschauungen ihres Schöpfers über Mimik nicht mit Sicherheit aus ihnen herauslesen könnte. Da kommt uns nun wieder der Trattato zu Hilfe, indem wir an verschiedenen, entsprechend dem Notizencharakter dieser Aufzeichnungen, ganz zerstreut liegenden Stellen, wertvolle Winke über künstlerische Mimik finden, die im folgenden zusammengestellt und in Zusammenhang gebracht sind.

Die Bewegungen des menschlichen Körpers interessieren unsern Meister in doppelter Hinsicht, vom naturwissenschaftlich-anatomischen und vom künstlerisch-mimischen Standpunkt aus. Von jenem gibt er Analysen der Bewegungen, zerlegt eine Bewegung in ihre Stadien, gruppiert und klassifiziert sie nach dem Gesichtspunkte der Richtung, unterscheidet einfache und kombinierte, sucht die durch Bewegungen hervorgerufene Volumenverschiebungen mit Hilfe geometrischer Figuren zu bestimmen. Dieses Studium der Mechanik des menschlichen Körpers befähigt ihn dann auch, die mimischen Bewegungen im Gesicht und die Gebärden auseinanderzuhalten und anschaulich zu beschreiben. Die Frage, was für den Maler wichtiger sei, die Kenntnis der Licht- und Schattengebung oder die Vertrautheit mit den Ausdrucksbewegungen, entscheidet der Artikel 122 zugunsten der letzteren: »Das allerwichtigste, das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden lebenden Wesens paßlichen Bewegungen, wie für Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid und ähnliches.« Das Urteil über einen Künstler soll geradezu hiervon abhängen, vgl. Artikel 294: »Mache die Figuren in solchen Gebärden, daß diese zur Genüge zeigen, was die Figur im Sinn hat. Wo nicht, so ist deine Kunst nicht lobenswert.« Oder Artikel 296: »Entspricht die Bewegung nicht dem Zustand, in dem die Seele der Figur sein soll, so zeigt diese Figur, daß ihre Glieder ihrem Urteil nicht folgen und das Urteil des Werkmeisters kein gesundes ist.« — Wie verschafft man sich nun aber die erforderliche Kenntnis der Ausdrucksbewegungen? Da sie zum großen Teil unwillkürliche Handlungen sind, können sie nicht etwa vom Modell auf Bestellung vorgeführt werden, wenn sie nicht künstlich und gemacht erscheinen sollen, sie müssen vielmehr im unbeobachteten Augenblick nach dem Leben studiert werden; vgl. Artikel 127: »Ein Maler, der von seinem Werke Ehre haben will, soll allezeit die lebendige Unmittelbarkeit der Bewegungen an den natürlichen Stellungen studieren, die von den Leuten unversehens ausgeführt werden und aus der mächtigen Erregung der Wirklichkeit entspringen. Von diesen soll

er sich kurze Erinnerungen in seine Skizzenbücher machen und sie nachher zu seinen Zwecken verwenden, indem er dann einen Menschen in derselben Aktion Modell stehen läßt, um die Qualität und die Ansichten der Gliedmaßen zu studieren, die gerade zu selbiger Aktion verwendet werden.« Artikel 173 rät, auf Spaziergängen die Leute zu beobachten, wenn sie miteinander reden, streiten, lachen oder raufen und ebenso auf das Verhalten der Umstehenden zu merken. An zwei anderen Stellen, Artikel 179 und 327 fällt der Hauptnachdruck darauf, daß die Beobachteten nichts merken dürfen; sonst würde ihr Interesse von der Sache, die sie erfüllt und bewegt, abgelenkt auf die zuschauende Person und die Gestikulation verlöre von ihrer ursprünglichen Wildheit (ferocita). »Und erwarte nicht (Artikel 327), daß dir einer den Akt des Weinens zum Schein und ohne daß er ernsthafte Ursache zum Weinen hat, vormache und du denselbigen danach abzeichnen könntest. Denn da dieser Akt so nicht aus einem wirklichen und unvorhergesehenen Anlaß hervorgeht, so wird er nimmermehr weder unmittelbar lebendig noch natürlich ausfallen.« In seinem »Wissenschaftlichen System der Mimik und Physiognomik« zitiert Piderit S. 12 diese Ratschläge und meint, sie seien schwer zu befolgen, weil die Gelegenheiten, Menschen im Zustand des Affekts zu beobachten, selten und flüchtig seien, weshalb es angeblich nur wenigen großen Künstlern gelungen sei, die Sprache des Affekts nachzuahmen. Die Flüchtigkeit dürfte die größere Schwierigkeit sein — doch wird sie einigermaßen ausgeglichen durch die Auffassungsfähigkeit des künstlerisch geschulten Auges und Gedächtnisses. Ein unschätzbares Hilfsmittel für die Fixierung momentaner Bewegungen und damit die Möglichkeit einer exakten Zerlegung einer komplizierten Bewegung hat man heutzutage an der Photographie. Sie hat bei der Ausbildung der wissenschaftlichen Mimik — wir denken z. B. an die Aufnahmen in Darwins »Ausdruck der Gemütsbewegungen« — wichtige Dienste geleistet. —

Für die Wiedergabe der Ausdrucksbewegungen seien zunächst zwei allgemeine Forderungen vorangestellt: sie müssen eindeutig sein. Art. 298: »Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, daß sie nichts anderes bedeuten können.« Zum zweiten sollen sie angemessen sein, d. h. verschieden nach Alter, Geschlecht, Rang, Würde und Lebenstellung des Darzustellenden, und zwar verschieden an Intensität und Qualität. Dieses Thema kehrt verschiedenfach variiert wieder mit entsprechenden Beispielen: Ein Greis oder ein Kind haben nicht die Gewandtheit und Spannkraft, wie sie die Bewegungen des Jünglings zeigen (Artikel 299), Frauen und Mädchen dürfen (auch in der Erregung) keine Stellungen und Haltungen einnehmen, die der weiblichen Zucht widersprechen (Artikel 387), hoch-

gestellte Persönlichkeiten sollen nicht die Gestikulation eines Menschen aus dem niederen Volke zeigen (Artikel 299); endlich soll die Heftigkeit der Bewegung der Intensität des vorausgesetzten Affekts entsprechen (Artikel 359).

Für die Darstellung der einzelnen Affekte und Gemütsstimmungen gibt nun Leonardo leider keine systematische Anweisung. Er verspricht zwar eine solche im Artikel 368: ». . . es soll hier weiter unten von etlichen Gemütsbewegungen gesprochen, und sollen dieselben dargestellt werden, nämlich von der Bewegung des Erzürntseins, des Schmerzes, der Furcht, des plötzlichen Schrecks, des Weinens, der Flucht oder Hast, des Verlangens, des Befehlens, der Trägheit, der Emsigkeit und ähnlicher.« Und verheißungsvoll klingt die nächste Überschrift: »Von der Darstellung eines Zornigen und in wieviel Teile dieser Zustand eingeteilt wird.« Aber es ist eine Überschrift ohne nachfolgende Ausführung und man muß sich damit begnügen, die im Text zerstreuten Notizen zusammenzusuchen, da der Verfasser selbst nicht zu einer zusammenhängenden Behandlung des Stoffes gekommen ist.

Zunächst die Veränderungen der Miene und deren wichtigste, das Lachen und das Weinen! Die verschiedenen Bewegungen des Menschen im Antlitz zählt Artikel 286 auf: »Da ist einer, der lacht, ein anderer weint, einige freuen sich, andere sind bekümmert; die zeigen Zorn, jene Mitgefühl, der bewundert, der andere steht entsetzt, die sehen dumm und albern drein, jene gedankenvoll und vorschaulich (grübelnd).« Natürlich will Leonardo damit nur eine Auswahl, nicht eine vollständige Herzählung geben. Bei den Ausführungen über das Lachen und Weinen ist der notizenhafte Charakter besonders ausgeprägt; für sich genommen sind die einzelnen Aussprüche darüber geradezu unrichtig. So zitiert z. B. Piderit eine der Äußerungen Leonardos (Artikel 385) als Beweis dafür, wie unbestimmt und verkehrt die Ansichten der Künstler über den Unterschied des lachenden und weinenden Gesichts seien. (Mimik und Physiognomik S. 103.) Das Urteil fällt vielleicht etwas milder aus, wenn wir die verschiedenen Notizen zusammenstellen und aus einander zu erklären suchen. Im Artikel 285 »von den Bewegungen der Gesichtsteile« heißt es: »Reden wir zuerst vom Lachen und Weinen, daß sie einander im Zuge des Mundes und der Wangen wie im Gekniffensein der Augen äußerst ähnlich sehen und sich nur durch das verschiedene Verhalten der Augenbrauen und des Zwischenraums derselben voneinander unterscheiden. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Gebärden, die das Gesicht annimmt oder Hände und ganze Person für jede der oben erwähnten Gemütszustände (Lachen, Weinen, Zorn, Angst, Jammer usw.) machen.« Lediglich der Mimik des Lachens und

Weinens sind Artikel 384 und 385 gewidmet; sie lauten: Artikel 384 »Vom Lachen und vom Weinen und von deren Unterschied. In Augen, Mund und Wangen ist zwischen einem der lacht und einem der weint, kein Unterschied. Nur die Starrheit der Augenbrauen unterscheidet sie, welche sich bei Weinenden zusammenziehen, während sie bei dem, der lacht, in die Höhe gehen. Bei einem der weint, fügt man auch noch hinzu, wie er sich mit den Händen die Kleider zerreißt und die Haare rauft oder sich mit den Nägeln die Haut im Gesicht zerkratzt, lauter Dinge, die beim Lachen nicht vorkommen«. Endlich Artikel 385 »Vom Nämlichen. — Mache das Gesicht des Weinenden nicht mit denselben Bewegungen, wie das eines Lachenden, denn sie sehen einander oft ähnlich, aber die wahre Art besteht darin, sie zu unterscheiden, wie ja der Zustand des Weinens ein ganz anderer ist als der des Lachens. Beim Weinen variieren die Augenbrauen und der Mund nach den verschiedenen Ursachen des Weinens. Der eine weint zornig, der andere voll Furcht, manche aus Zärtlichkeit oder vor Freude, andere wieder aus mißtrauischer Ängstlichkeit oder vor Schmerz und Qual, oder auch aus Mitleid und vor Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde. Und in allen diesen verschiedenen Arten des Weinens zeigt sich der eine verzweifelt, der andere gemäßigt, einige vergießen nur Tränen, andere schreien, die wenden das Gesicht gen Himmel und recken die Arme mit gefalteten und gerungenen Händen zur Erde, andere wieder stehen furchtsam mit zu den Ohren in die Höhe gezogenen Schultern da und so weiter je nach den erwähnten Ursachen des Weinens. Der Weinende zieht die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, in die Höhe und preßt sie gegeneinander, er zieht die Stirne über und zwischen ihnen in Falten; die Mundwinkel zieht er herab. Der Lachende zieht die Mundwinkel in die Höhe und hat die Augenbrauen offen und weit auseinander«. Die Behauptung, die in den zwei ersten Stellen ganz ohne Einschränkung aufgestellt, ist, zwischen dem Gesicht eines Lachenden und eines Weinenden sei kein Unterschied, außer in der verschiedenen Haltung der Augenbrauen ist zunächst sehr befremdlich und in dieser allgemeinen Fassung offenkundig falsch. Denn in den meisten Fällen ist nichts leichter, als Lachen und Weinen auseinanderzuhalten und gerade in der Mimik des Mundes, daneben auch der Nase und Stirne, spricht sich die Verschiedenheit aus. Leonardo hat das natürlich so gut gewußt wie einer, und hat es in seinen Zeichnungen und Gemälden bewiesen; wird es doch niemand einfallen, das Lächeln auf den Gesichtern seiner Jünglings- oder Frauenköpfe als Weinen oder Ausdruck einer verdrießlichen Stimmung zu deuten. Er hat es auch nicht für nötig befunden, noch eine weitere Gebärde gleichsam als Hilfsaktion zu der Gesichtsbewegung zuzufügen, um eine Verwechslung

unmöglich zu machen. Annehmbarer klingt der Satz in Artikel 385 »daß das Gesicht eines Lachenden und eines Weinenden einander häufig ähnlich sehen«. Dies ist der Fall, wenn das Lachen heftig und dadurch schmerzhaft wird. Und so werden wir wohl die beiden zuerst angeführten Bemerkungen in dem Sinne zu verstehen haben, daß Leonardo dabei unausgesprochen immer an den Spezialfall des heftigen Lachens denkt, bei dem die Erschütterung des Zwerchfells Unlust bereitet und so die Mimik des Schmerzes im Gesicht bewirkt, nämlich senkrechte Stirnfalten und Entblößung der unteren Zahnreihe durch Herabziehen der Unterlippe, während für das mäßige Lachen das Hinaufziehen der Oberlippe ebenso charakteristisch ist wie das Herabhängenlassen der Unterlippe für das Weinen. Da ferner bei starkem Weinen und Lachen die Nasenlippenfalte, von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln sich bildet, und die Augen zusammengedrückt werden, so nähert sich der Gesichtsausdruck des heftigen Gelächters auffallend dem des Weinens. Mit Beziehung darauf rät nun Leonardo, eine so zweideutige Mimik zu vermeiden — entsprechend seiner oben angeführten Grundthese: die Gebärden seien eindeutig! — und einen Gesichtsausdruck zu wählen, bei dem es unzweifelhaft ist, welchen Affekt er anzeigen soll. So soll der Weinende die herabgezogenen Mundwinkel, die »Kummerfalten« und die schrägen Brauen, der Lachende die aufwärtsgezogenen Mundwinkel und die offenen und auseinandergezogenen Brauen als unverkennbare Merkmale zeigen. Die Brauen werden offen oder weit, wenn die Stirn sich glättet und bei einem plötzlichen Übergang aus schlechter, gedrückter in frohe und heitere Stimmung, beim Umschlagen eines mäßigen Weinens in mäßiges Lachen sieht man die Augenbrauen aus ihrer zusammengezogenen Lage förmlich auseinanderfahren. Darwin (Ausdruck der Gemütsbewegungen, S. 185) erinnert an das lateinische exporrigere frontem (heiter werden), das den Vorgang gut beobachtet wiedergibt. Wenn nun aber Leonardo den mimischen Unterschied zwischen Lachen und Weinen lediglich auf diese Haltung von Stirn und Brauen hinausspielen will, so ist das allerdings irrtümlich. Denn gerade in dem Zustand, in dem das Lachen dem Weinen in der Mimik am nächsten kommt, bleibt weder die Stirn glatt noch sind die Brauen weit auseinander, sondern es bietet infolge der Anstrengung die Partie über dem Nasenansatz das Bild des Schmerzes. Zu völliger Klarheit hätte er theoretisch nur dadurch kommen können, daß er die Mimik des mäßigen und des heftigen Lachens unterschied. — Feine Beobachtungsgabe zeigen dann wieder die Andeutungen über die Arten des Weinens, das je nach der Intensität des Affekts und der Ursache desselben verschieden darzustellen ist. Die Stärke der Gemütsbewegung kommt zum Ausdruck durch gesteigerte Gestikulation, die Ursache kann

durch Kombination verschiedener Ausdrucksbewegungen kundgetan werden. Dabei handelt es sich nicht nur um die Sprache des Gesichts — von Mund, Stirn und Blick, sondern auch, wie beim furchtsam Weinenden, um Stellung und Körperhaltung. Beim Weinen aus Mitleid oder aus Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde dagegen läßt sich das Motiv unmöglich durch mimische Mittel allein versinnlichen, sondern muß aus den Beziehungen erschlossen werden, die wir auf Grund von Vorkenntnissen in eine Figur hineintragen — so etwa bei einer trauernden Maria — oder ist es, falls wir eine größere Darstellung vor uns haben, aus der Anordnung und Komposition zu entnehmen. Figuren aus einer »Historie« waren es wohl auch, die dem Künstler dabei vorschweben. —

In Artikel 370—373 macht Leonardo einen Versuch, Ordnung und System in die Behandlung der Gemütsbewegungen und der entsprechenden Gebärden zu bringen. Danach hätte man eine dreifache Wirkung der Affekte auf den Körper zu unterscheiden: zum ersten eine alle Bewegung hemmende, also erstarrende oder erschlaffende, dann eine Bewegung erzeugende, und eine dritte, die teils lähmt, teils Bewegung auslöst. Eine Klasse für sich bilden die Bewegungen, die nicht unter sich zusammen stimmen. Sie beweisen entweder, daß der Geist die Herrschaft über den Körper verloren und die Fähigkeit eingebüßt hat, die Gliedmaßen und Körperteile die dem jeweiligen Zweck entsprechenden Lageveränderungen vornehmen zu lassen, d. h. sie werden von Verrückten ausgeführt, oder sie sollen komische Wirkung erzielen, wie die Bewegungen der »Possenreißer bei ihren Mohrentänzen«. Die Ausscheidung dieser Gruppe von Bewegungen hat gewiß gute psychologische Berechtigung. Die Ausführung des Gedankens sucht man freilich wieder vergebens. Übrigens hätte es bei der Beschaffung von Beispielen der ersten Kategorie Schwierigkeiten gegeben: denn wenn man das Mienenspiel, wie billig, zu den Bewegungen rechnet, so wird man sehr selten konstatieren können, daß unter dem Einfluß irgend eines Affektes »alles, was am Körper Leben zeigt«, bewegungslos ist. — Psychologisch interessant ist die Beobachtung, daß Gemütsbewegungen, bei denen der erregende Gegenstand im Geiste ist (in Form einer Vorstellung), leichtere und bequemere, d. h. weniger heftige Gebärden zur Folge hat, als wenn ein äußerer Gegenstand der Erreger ist; von den Fällen der extremen Gemütserregung ist dabei natürlich abzusehen, da in solchen Mienenspiel und Gestikulation, mag auch die Veranlassung rein innerlicher Art sein, sehr heftig werden kann. Den wahren Grund der Erscheinung konnte übrigens Leonardo nicht finden: er meint, der Geist sei in solchen Fällen zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um starke Bewegungen des Körpers zu veranlassen. Die richtige Erklärung kann erst auf Grund der modernen psychologischen Bearbeitung der Mimik

gegeben werden. Viele Gebärden, insbesondere die Gestikulation von Händen und Armen, ferner die Veränderungen der Körperhaltung, lassen sich als Bewegungen deuten, durch die man sich zu einem tatsächlich existierenden oder nur von uns aus unserer Vorstellungswelt nach außen projizierten Gegenstand in Beziehung setzt. So wehren wir eine schreckhafte Vorstellung ab, indem wir sie wie einen konkreten sinnlichen Gegenstand von uns mit den Händen fernhalten, einen widerwärtigen und peinlichen Gedanken schieben wir weg, von einem Vorschlag kehren wir uns bei der Verneinung ab, einer Bitte neigen wir uns zu bei der Bejahung usw. So ist es leicht verständlich, daß unsere Gestikulation im allgemeinen lebhafter ausfällt, wenn wirklich sinnliche Gegenstände uns zur Abwehr, zum zugreifen auffordern oder unsern Blick nach einer bestimmten Richtung lenken. Für die künstlerische Gebärdensprache ist die Beobachtung bedeutsam, daß man, wenn sich ein Gegenstand plötzlich und unvermutet darbietet, ihm den »Sinn, der am meisten nottut«, das Auge zukehre, und dabei Schenkel, Hüften und Knie dreht, ohne daß die Füße ihren Standort wechseln (Artikel 372). Es kommt nun in Wirklichkeit allerdings vor, daß bei dem plötzlichen Ruck der Bewegung auch die Fußstellung sich ändert, aber der Künstler durfte diesen Fall mit bestem Recht ignorieren. Denn er denkt bei seinen mimischen Ausführungen immer an die künstlerische Praxis und für sie existiert nur der erstere Fall. Eine vorangegangene, momentan eingetretene Bewegung läßt sich nur so in den bildenden Künsten darstellen, daß der bewegte Körper eine zwiefache Haltung zeigt; die vor der momentanen Bewegung eingenommene muß irgendwie noch sichtbar sein neben der neuen durch die Bewegung bewirkten. Im vorliegenden Beispiel erschließen wir aus der Stellung der Füße die frühere Haltung, die vor der plötzlichen Drehung eingenommen wurde. — Hätte Leonardo sein Versprechen erfüllt, daß »über derartige Zustände noch eingehend die Rede sein soll«, so wäre er vielleicht auch darauf zu sprechen gekommen, wie fruchtbar die Kombination von Blick und Körperhaltung für die Darstellung der Gemütsstimmung gemacht werden kann. Er hätte ja nur davon auszugehen brauchen, welche Gemütsverfassung z. B. bei dem, dem sich ein unerwarteter Anblick präsentiert, sich einstellt, um so zur Darstellung der Überraschung zu kommen und zu finden, daß »der Ausdruck des Blickes durch mancherlei Bewegungen nicht nur der Augen, sondern auch des ganzen Kopfes, ja schließlich des ganzen Körpers bedingt wird« (Henke, Vorträge über Mimik, Plastik und Drama, S. 62).

Endlich zu den »erklärenden Gebärden«! Da gibt Artikel 361 die Anweisung, beim Hinweis auf Gegenstände, die zeitlich oder örtlich nahe sind, den Sprechenden nur eine mäßige Handbewegung ausführen, bei örtlich oder zeitlich fernliegenden dagegen die Hand weit ausstrecken

zu lassen. Gerade für diese hinweisenden oder malenden Gebärden wird man sich den Rat Leonardos gern gefallen lassen, die Gebärdensprache der Stummen zu studieren. »Man kann« — so heißt es im Artikel 115 — »die menschlichen Gebärden gut erlernen, wenn man die Bewegungen der Stummen nachahmt, die mit Händen, Augen und Augenbrauen und der ganzen Person sprechen, wenn sie den Gedanken ihrer Seele ausdrücken wollen. Und lache mich nicht aus, daß ich dir einen Lehrmeister ohne Sprache vorschlage, damit er dich in der Kunst unterrichte, die er selbst nicht auszuüben versteht. Denn er wird dich durch die Tat besser unterweisen, als alle anderen mit Worten. Verachte den Rat nicht, denn jene sind die Meister der Gestikulation und verstehen von weitem, was einer sagt, wenn er die Handbewegungen den Worten nach macht.« — Zum Schluß noch die Anweisungen, wie man einen Zornigen, einen Verzweifelten, einen Redner, der inmitten mehrerer Personen spricht, eine Gruppe aufmerksamer Zuschauer darstellt. Wir stellen sie ans Ende, weil sie nicht mehr der Mimik allein angehören, sondern z. T. schon in das Kapitel der Historienkomposition schlagen. Schon in einzelnen bisher zitierten Stellen blickt der Gedanke an das Historienbild durch, aber sie lassen sich auch für sich allein betrachten. Im folgenden erscheint nun die Figur zwar als Typus einer bestimmten mimischen Haltung, aber in den Komplex eines größeren Gemäldes hineingedacht. Höchstens die Figur des »Verzweifelten« (Artikel 382) ließe sich davon ausnehmen: »Einen Verzweifelten lässest du sich eines mit dem Messer versetzen und lässest ihn mit den Händen seine Kleider zerrissen haben. Und eine Hand sei dabei, die eigene Wunde aufzureißen. Mit den Füßen machst du ihn stehend, aber in den Beinen etwas geknickt und ebenso mit der ganzen Person erdwärts geneigt, das Haupthaar zerrauft und in Verwirrung.« Man bemerkt, daß hier nur die Körperhaltung und die Tätigkeit, die eine Folge, bezw. ein symbolischer Ausdruck der Verzweiflung ist, beschrieben wird ohne Rücksicht auf das Mienenspiel. Der »Zornige« (Artikel 381) ist offenbar als eine Figur in einem Historienbild gedacht: »Eine Figur im Zorn lässest du einen bei den Haaren festhalten, ihm das Haupt zur Erde drehend und ihm ein Knie in die Rippen setzend. Mit dem rechten Arm lässest du ihn den Dolch hochheben. Seine Haare in die Höhe, die Augenbrauen herab- und zusammengezogen, die Zähne aufeinandergebissen und die Mundwinkel auf beiden Seiten in Bogen gekrümmt. Der Hals sei dick angeschwollen und vorn, wegen des Niederneigens auf den Feind, voller Runzeln.« Man wird nicht fehlgehen, wenn man die so beschriebene Gruppe als Bestandteil eines Kampfbildes auffaßt und mit der berühmten Schilderung einer Schlacht (in Artikel 148a u. b) zusammennimmt. Dies ist nun die regelrechte Beschreibung eines Historien-

bildes mit genauen Angaben über die Landschaft und ihre Details, die Spuren des Kampfes auf dem Schlachtfeld, die verschiedenen Gruppen von Kämpfern, Reservetruppen, Siegern, Gefallenen oder Verwundeten, flüchtenden Soldaten und Pferden. Die Schilderung der mit fliegenden Haaren und Gewändern und grimmigen Gesichtern einherstürmenden Sieger, hauptsächlich aber der Besiegten enthält auch mimische Züge. »Die Besiegten und Geschlagenen machst du bleich, ihre Augenbrauen, wo sie aneinanderstoßen, in die Höhe gezogen, und das Fleisch darüber ganz voller schmerzlicher Falten. Auf dem Nasenrücken seien einige Runzeln, die im Bogen von den Nasenflügeln her aufsteigen, um beim Anfang des Auges auszulaufen. Die Nasenflügel sind hochgezogen, daher diese Runzeln. Die im Bogen gekrümmten Lippen lassen die oberen Zähne sehen, und die Zähne sind geöffnet, wie beim Schreien und Wehklagen. Die eine Hand deckt die angstvollen Augen, die Innenhand gegen den Feind gekehrt, die andere stemmt sich an den Boden, den halb erhobenen Rumpf zu stützen. Andere machst du laut aufschreiend, mit weit aufgesperrtem Mund und im Fliehen; (wieder) andere machst du im Sterben, wie sie mit den Zähnen knirschen, die Augen verdrehen, die Fäuste auf die Brust pressen und die Beine krumm ziehen.« — Die Beschreibung ist so anschaulich gehalten, daß einem dabei unwillkürlich Werke aus der antiken Skulptur in Erinnerung kommen, wie z. B. der Kopf des Laokoon bei der schmerzvollen Physiognomie des Unterliegenden. Wenn auch natürlich nicht daran zu denken ist, daß Leonardo hier sich auf bestimmte Bildwerke bezieht, so wäre es doch nicht unmöglich, daß bei diesen Gebilden der künstlerischen Phantasie Erinnerungen an antike Statuen hereinspielen: in seinem Relief der »Zwietracht« im Kensington-Museum machen sich solche in deutlicher Weise geltend. Auch in dem Artikel (146) wie man eine Nacht, d. h. ein nächtliches Historienbild machen soll, fällt etwas für die Mimik ab: »Was die Gebärden (nämlich der von dem nächtlichen Feuer beleuchteten Figuren) anlangt, so wirst du die nahe beim Feuer stehenden sich mit Händen und Mänteln gegen die übermäßige Hitze schirmen lassen und das Gesicht machst du ihnen nach der anderen Seite gewendet, als wollten sie fort. Die weiter weg Stehenden läßt du sich die Hände vor die vom Übermaß des Lichtglanzes geblendeten Augen halten.« — Zuletzt die dem Leben förmlich abgelauschte Schilderung eines Volksredners und der aufmerksamen Zuschauer und Hörer. Artikel 380 »Von der Darstellung eines, der inmitten mehrerer Personen spricht. Um einen darzustellen, den du unter vielen Personen willst sprechen lassen, pflegst du zuerst die Materie, von der er zu handeln hat, in Betracht zu ziehen und nach dieser seine Gebärden, so daß sie dazu passen, einzurichten. Ist der Inhalt seiner Rede Überredung zu

etwas, so seien seine Gebärden diesem Vorhaben angemessen. Handelt es sich darin um die Klarlegung verschiedener Ursachen, Ansichten, Gründe, so lässest du den Sprechenden mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat. Das Gesicht sei lebhaft gegen die Menge gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, als wenn er spräche. Sitzt er, so sehe er aus, als wenn er sich ein wenig erhöbe, den Kopf vorgestreckt. Machst du ihn auf den Füßen stehend, so lasse ihn sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk hin neigen. Dieses, das Volk, nun stellst du schweigend und aufmerksam dar. Alle schauen dem Redner ins Gesicht, mit ganz in Anstaunen verlorener Gebärde. Lasse den einen oder anderen Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sentenzen den Mund fest geschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen und hierdurch viele Stirnfalten verursacht. Einige aus dem Volk mögen dasitzen mit ineinander verschränkten Fingern der Hände, in denen sie das müde Knie halten, andere ein Knie übers andere geschlagen und darauf die Hand gelegt, die den Ellenbogen des andern Armes in sich aufnehmen. Und dessen Hand stütze das bärtige Kinn, das gehöre einem gebeugten Alten.« Die vorbereitenden Studienblätter für die Anbetung der hl. Könige und das Abendmahlbild weisen verschiedene von den hier beschriebenen Typen in Skizzen auf: So sehen wir auf einem Pariser Skizzenblatt (Müller-Walde, Abb. 76) einen jungen Mann, auf einem anderen in London (Müller-Walde, Abb. 77) einen bärtigen Alten gedankenvoll das Kinn in die Hand stützen. Ein Studienblatt im Louvre (Müller-Walde, Abb. 73) zeigt den demonstrierenden, mit malender Gebärde veranschaulichenden Erzähler und daneben den lauschenden Zuhörer mit übergeschlagenem Bein, und auf einer Studie zum Abendmahl (auf demselben Blatt) kehren die gleichen Haltungen des legeren oder besinnlich-nachdenklichen Zuhörers wieder. Als eine freie Illustration zu Leonardos Worten könnte man endlich ein Gemälde Dürers vom Jahre 1506 bezeichnen, das, wie längst bekannt, unter sichtlichem Einfluß leonardesker Kunst entstanden, Jesus unter den Schriftgelehrten darstellt. Das Spiel der Hände, der Gesichtsausdruck des Redners und der Zuhörer, deren Köpfe an die seltsamen Bildungen der Karikaturen gemahnen, erscheinen wie von unserer Stelle inspiriert. — Noch einmal bespricht der Künstler die verschiedenen Arten, wie sich die Teilnahme der Zuschauer und Zuhörer an einem Vorgang ausdrücken kann, im Artikel 328 »Von der Aufmerksamkeit der Umstehenden, die auf einen Fall acht haben. Alle, die bei irgend einem beachtenswerten

Fall zugegen sind, stehen mit verschiedenerlei Gebärden gespannter Aufmerksamkeit da, wie z. B. wenn die Gerechtigkeit die Übeltäter bestraft. Und ist der Vorgang ein frommer, so richten alle Umstehenden ihre Augen unter verschiedenartigen Gebärden der Andacht dahin, wie z. B. wenn beim Meßopfer die Hostie gezeigt wird u. dergl. Ist der Vorfall lachens- oder weinenswert, so ist es dann nicht nötig, daß alle Umstehenden die Blicke auf ihn hingerichtet halten, sondern sie können diese in verschiedenerlei Arten bewegen, und zum großen Teil lachen oder weinen sie miteinander. Ist der Vorfall aber furchterregender Natur, so sollen die erschrockenen Gesichter der Fliehenden große Furcht an den Tag legen und große Hast zu entfliehen« . . . .

In welchem Sinn die letztangeführten Anweisungen zur Herstellung von Historienbildern zu verstehen sind, das läßt sich schon aus dem oben zitierten Wort Varia quanto più puoi! erschließen. Leonardo will damit kein Schema vorzeichnen oder behaupten, so und nicht anders müsse man es angreifen, sondern lediglich einen Vorschlag machen, wie seine gestaltende Phantasie sich das Thema ausgeführt denkt. Darum sind auch die darin enthaltenen mimischen Andeutungen nicht als Forderungen oder verbindliche Regeln zu betrachten. Vielmehr sollen es Ratschläge sein, wie man mit Hilfe der künstlerischen Mimik die zwingende und anschaulich überzeugende Lebendigkeit der Darstellung erreichen kann. Denn darauf zielt ja besonders in der Schlachtenschilderung alles ab, daß möglichst viel Leben in das Bild hineinkommt, jede Einzelheit in Beziehung zum Ganzen tritt und dadurch am Totaleindruck in ihrem Teil mitarbeitet; Menschen und Tiere, Luft, Himmel und Erde, Wasser und Land sollen das Schlachtgetümmel verkünden, die »ganz bestialische Raserei«, wie Leonardo einmal den Krieg nennt. Und wenn das allzu hartnäckige Eindringen in theoretische Forschungen den Meister vielfach von der Ausübung seines Malerberufes abgehalten hat, so dürfen wir diesmal das Gegenteil konstatieren: auch in den mehr theoretisch gehaltenen Ausführungen über Physiognomik und Mimik verliert er die künstlerische Praxis nie aus den Augen.

Suchen wir nun noch Leonardo seine Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik anzuweisen, so hat das allerdings seine Schwierigkeiten. Was wir an Äußerungen aus dem Trattato anführen konnten, hält sich fast durchweg in der Form von Notizen, Beobachtungen und speziellen Ratschlägen: vergebens sucht man eine zusammenhängende, methodische Behandlung — die vertröstende Verweisung auf spätere, eingehende Ausführung des aufgeworfenen Problems ist geradezu typisch für seine Arbeitsweise. Allein man hat sich damit eben einmal abzufinden und hat das auch bereits gethan; so hat man z. B. aus den

zahlreichen maschinentechnischen Versuchen und Entwürfen seine Kenntnisse auf dem Gebiete der Mechanik und des Maschinenbaues erschlossen. Ebenso scheinen uns die zusammengestellten Beobachtungen über Physiognomik und Mimik bedeutsam und inhaltsreich genug, um auf die grundsätzliche Stellung des Meisters Schlüsse zuzulassen. Durch die Feststellung des mimischen Prinzips als alleiniger Grundlage einer wissenschaftlichen Physiognomik ist Leonardo seiner Zeit weit vorausgeeilt und steht ebenbürtig neben den modernen Forschern. Daß die Gemütsbewegungen ihre Spuren im Äußern des Menschen hinterlassen, ist ja ein naheliegender Gedanke, der sich jedem Physiognomiker aufdrängen sollte. Tatsächlich haben wir auch gesehen, daß bereits die pseudo-aristotelische Schrift unter den verschiedenen Forschungsprinzipien auch das mimische aufzählt; es wird aber beiseite gelegt, weil verschiedenartige Erregungen dieselbe Mimik zur Folge hätten und weil die Gemütszustände wechselnd seien, so daß z. B. ein zum Trübsinn neigender doch auch immer wieder Momente der Aufheiterung habe. Der zweite Einwand ist natürlich nicht stichhaltig, denn bleibende Eindrücke im Gesicht werden eben die Ausdrucksbewegungen hinterlassen, die sich infolge der Gemütslage des einzelnen besonders häufig wiederholen. Der erste dagegen ist durchaus berechtigt und trifft die schwache Seite der Physiognomik. Allein da gilt es eben sich zu bescheiden und lieber mit wenigem sicher zu gehen als auf »Chimären ohne wissenschaftliches Fundament« zu bauen. Jedenfalls bieten die abenteuerlichen Phantasien, die jährhundertelang nach Aristoteles Vorbild als Wissenschaft ausgegeben wurden, keinen brauchbaren Ersatz. Und doch, wie fest sich diese Irrtümer in die Köpfe festgesetzt haben, zeigt am besten die (nachgelassene) Schrift des Malers Lebrun »Methode pour apprendre à dessiner les passions«. Sie enthält zuerst eine illustrierte Abhandlung über die Mimik, speziell des Gesichtes. So schematisch und unbrauchbar auch die psychologische Begründung ist, so gewiß man an manchen Stellen die Richtigkeit, mehrfach auch die Möglichkeit des mimischen Ausdrucks einer Stimmung bestreiten wird, so muß man den Verfasser doch als guten Kenner des Mienenspiels gelten lassen. Aber wie ist man überrascht, in dem »Abriß der Physiognomik«, der in demselben Büchlein abgedruckt ist, diese mimischen Kenntnisse gar nicht verwendet zu sehen; und man hat Mühe zu glauben, daß es derselbe Lebrun ist, der da in engem Anschluß an Aristoteles von den Ähnlichkeiten und Unterschieden der Tier- und Menschengesichter fabuliert, und gar den Versuch macht, mit Hilfe geometrischer Linien, die die Gesichtsteile untereinander bezw. mit dem Herzen verbinden, den Charakter eines Tieres zu bestimmen. —

Es ist ein unbestreitbares Verdienst Lavaters, daß er die Autorität des Aristoteles in der Physiognomik gestürzt hat und man möchte wünschen, daß er dieselbe Einsicht in der Aufstellung der eigenen Ansichten gezeigt hätte. Doch da fehlt es freilich und die ganze Lavatersche Physiognomik ist wissenschaftlich nicht diskutierbar. Denn anstatt Regeln und Prinzipien zu geben, die man auf ihre Richtigkeit und Anwendbarkeit prüfen könnte, beruft sich der Verfasser der »Physiogn. Fragmente« immer nur auf das Gefühl, auf die Anlage, ohne die man es angeblich nicht zur Kennerschaft bringen könne. Die »Physiognomik«, so prophezeit er in seiner ekstatisch abgerissenen Redeweise — »wird werden die Wissenschaft der Wissenschaften und dann keine Wissenschaft mehr sein, sondern Empfindung, schnelles Menschengefühl! Denn — Torheit, sie zur Wissenschaft zu machen, damit man drüber reden, schreiben, Collegia halten und hören könnte! Dann würde sie nicht mehr sein, was sie sein soll! Wieviel Wissenschaften und Regeln haben den Genies, wieviel Genies den Wissenschaften und Regeln ihr Dasein zu verdanken? Also — was soll ich sagen? was soll ich tun? Physiognomik wissenschaftlich machen? — oder nur den Augen rufen, zu sehen? die Herzen wecken, zu empfinden? — und dann hier und dort einem müßigen Zuschauer, daß er mich nicht für einen Toren halte, ins Ohr zu sagen: Hier ist was, das auch du sehen kannst. Begreif nun, daß andere mehr sehen!« — (II. Band, S. 55). Unter diesen andern, die mehr sehen, denkt er natürlich an sich selbst und so legt er dem Leser in den »physiognomischen Übungen zur Prüfung des physiognomischen Genies« eine Anzahl Silhouetten vor, deren Charakter und Geistesanlagen zu bestimmen sind. Wer dabei nicht mit seinen, Lavaters, Urteilen übereinstimme, der könne daraus schließen, daß ihm die Befähigung zur Physiognomik fehle, daß er »über den Zirkel seines Berufs und seiner Talente hinausgehe«. Dabei sind die als Muster aufgeführten physiogomischen Antworten durchaus willkürliche, auf unkontrollierbare, subjektive Eindrücke gegründete Urteile. Lavater kennt zwar die Bedeutung der Gebärden für den Stimmungsausdruck — sie werden im IV. Band allerdings sehr kurz besprochen — gründet aber seine Analyse keineswegs auf die Mimik, sondern in erster Linie auf die Gestaltung der Gesichtsteile, besonders der Nase — sie heißt bald treu oder gerecht, bald einfältig und seelenlos —, ferner der Profillinien und der Schädelform.

Die moderne Physiognomik, wie sie hauptsächlich Darwin, Piderit, Wundt u. a. begründet haben, steht in der Hauptsache auf dem von Leonardo da Vinci eingenommenen Standpunkt. Sie hält die Ausbildung mimischer Züge zu physiognomischen für den einzig möglichen wissenschaftlichen Ausgangspunkt der Physiognomik und legt den Hauptwert

einmal auf die genaue Wiedergabe der Mimik in Wort und Bild, wozu Momentphotographie bezw. Kinematographie gute Hilfsmittel bieten; mit Hilfe der experimentellen Psychophysik ist man sogar dazu geschritten, den Grund zu einer »objektiven« Physiognomik zu legen, bei der die physischen Begleiterscheinungen der Gemütsbewegungen in objektiven Werten ausgedrückt werden sollen. Das andere Hauptinteresse fällt auf die psychologische Deutung der Ausdrucksbewegungen bezw. ihre Klassifizierung nach psychologischen Prinzipien. Daß auch hierbei für den Künstler etwas abfallen kann, haben wir bei den »demonstrativen Gebärden« gesehen. Das Herauslesen des Charakters aus den individuellen Zügen dagegen, dieses physiognomische Ratespiel ist mehr in den Hintergrund getreten, weil sich seine Unzulänglichkeit aus verschiedenen Erwägungen ergeben hat. Bei der Vieldeutigkeit der mimischen Bewegungen, die assoziativ von einer Gemütsbewegung auf die andere übertragen werden, ließen sich ja doch nur ganz allgemeine Urteile fällen, ganz abgesehen davon, daß bei der Entwicklung der Physiognomie und Gestikulation auch äußerliche, für den Charakter unwesentliche Faktoren mitwirken. Als Folgerung für eine wissenschaftlich betriebene Physiognomik ergäbe sich daraus die Forderung größter Zurückhaltung. Im täglichen Leben erfüllen wir diese Forderung freilich nicht: wir urteilen da insgemein sehr rasch auf Grund unserer persönlichen Eindrücke, wobei wir oft genug aus ganz unwesentlichen, aber vielleicht auffallenden Erscheinungen im äußeren Bild unsere Schlüsse ziehen und ferner durch unkontrollierbare zufällige Anklänge und Erinnerungen beeinflußt werden. Dabei wissen wir oder sollen es jedenfalls wissen, daß unsere Schlüsse gar häufig die Probe nicht bestehen würden: es sind »Chimären ohne wissenschaftliches Fundament«. —

Konrad Witz und die Biblia Pauperum.

Von A. Schmarsow.

Bei einem Meister der deutschen Frührenaissance, der durch die wenigen auf uns gekommenen Werke seiner Hand schon die Aufmerksamkeit der Forscher in so hohem Grade zu fesseln vermocht hat wie Konrad Witz von Basel, wird jeder neue Beitrag willkommen sein. Um so mehr, wenn sich die Möglichkeit eröffnet, die spärlichen Überreste seiner Kunst zu vermehren, vielleicht gar auf unerwarteter Seite einen Zuwachs zu gewinnen, der das Verständnis seiner bisher bekannten Laufbahn wesentlich zu fördern vermöchte. Ich glaube durch eine glückliche Entdeckung oder vielmehr Erkennung in der Lage zu sein, solchen Beitrag zu liefern, selbst wenn ich einen verlorenen Schatz, der mit Hilfe des dargebotenen Schlüssels erst vollauf erschlossen werden könnte, nicht im selben Augenblick wieder aufzufinden und in seinem ganzen Reichtum vor die Augen der Kenner zu stellen vermag. Vielleicht glückt auch das einmal den vereinten Nachforschungen der Fachgenossen, und ich beeile mich deshalb, wenigstens die Nachricht mitzuteilen, wie weit mir vorzudringen gelang, selbst wenn ich fürchten muß, wieder den Unwillen der Spezialisten zu erregen, die sich immer persönlich verletzt fühlen, sowie jemand anders in ihren Kram »hineinpfuscht«. Leider bin ich diesmal sogar genötigt, zwei solchen Lagern, die sonst getrennte Wirtschaft führen, zugleich mit meiner Neuigkeit zu nahe zu treten. Es ist nun einmal meines Amtes, mich um beides zu kümmern; da lernt man das Gemeinsame im Auge behalten. Und »Erkenntnis verpflichtet«, denken wir alle.

Wir kennen Konrad Witz heute nur als Maler einer Reihe von Tafelbildern, die meist zu größeren Altarwerken gehört haben, wie die bezeichneten von 1444 in Genf und die Zeugen seiner Wirksamkeit in Basel. Selbst ein versprengtes Stück, das nun nach Basel zurückgekommen, und ein anderes in Straßburg, durch das er zuerst wieder bekannt geworden, verlangen Ergänzung durch entsprechende Flügel. Es sind lauter Beispiele einer vollendeten Meisterschaft. Nur das kleine Haus- oder Reisealtärchen in Neapel, das Ad. Bayersdorfer als sein Eigentum erkannt hat, weist auf den Übergang aus bescheideneren Verhältnissen zurück.

Und diese Anfänge müßten wir uns, den Lebensnachrichten zufolge, im Umkreise einer betriebsamen Werkstatt denken, wo die Tafelmalerei wohl gar der Handschriftenillustration noch ganz vertraulich gesellt war. Die Urkunden versetzen den jungen Ankömmling aus Rottweil in die Nähe eines schwäbischen Landsmanns aus Tübingen, neben dem er 1434 in Basel zünftig wird, und zeigen ihn später in dessen Verwandtschaft eingetreten. Seit 1442 Schwiegersohn einer Schwägerin des Nicolaus Reusch, genannt Lawelin, ist er schon 1447 gestorben.[1]) Auf wenige Jahre drängt sich das erfolgreiche Schaffen zusammen, mit dem er jenen »altväterischen« Meister weit überflügelt und den Sieg einer neuen Richtung auch am Oberrhein gesichert hat. Kein Fingerzeig deutet aus den erhaltenen Gemälden hinüber zu der ursprünglichen Gemeinschaft mit Lawelin, unter dessen Vorbild der schwäbische Malergesell doch aufgewachsen sein muß, bis er sich selbst als Meister hervorwagen durfte. Die mittelalterlichen Vorschriften für den Nachwuchs geübter Kräfte geben sogar die Wahrscheinlichkeit persönlicher Beziehungen an die Hand, auch wenn wir nicht wissen, bei welchem Meister Konrad Witz in der Lehre gewesen ist und in welche Werkstatt er eintrat, als er nach Basel kam. Sicher stand Lawelin als der anerkannte und tonangebende Maler dem zugewanderten Landsmann in der fremden Stadt vor Augen: ihm nachzustreben war das nächste Ziel eines praktischen Sinnes wie das letzte Gebot der Standesehre.

Die fünf Tafeln eines Altarwerkes in Basel führen uns aber durch die Darstellungen aus dem Alten Testament und der römischen Geschichte, die sie enthalten, mitten hinein in den Zeitgeschmack, der in einem vielteiligen Ganzen auch einen deutungsreichen Zusammenhang geistiger Beziehungen sucht. Es ist der typologische Bilderkreis, der uns in der Buchmalerei wie in den wetteifernden Leistungen der Xylographie begegnet. Die Verbindung einer Szene aus dem Neuen Testament oder der christlichen Legende mit zwei vorbedeutenden Szenen des Alten Testaments ist das Thema der »Biblia Pauperum«, mit drei alttestamentlichen oder gar heidnischen Geschichten das des Speculum humanae salvationis und ähnlicher Erzeugnisse scholastischer Theologen und grübelnder Mystiker. Gehört das Basler Altarwerk in die letztere Klasse, so wundern wir uns gewiß nicht mehr, wenn wir dem Meister Konrad Witz auch auf dem anderen Wege begegnen, ja wenn wir ihn gar geduldig bemüht sehen, seinem Namen Ehre zu machen.

Unter den Handschriften der Biblia Pauperum findet sich eine durch die Größe ihrer Darstellungen besonders hervorragende. Sie ent-

---

[1]) Vgl. Dan. Burckhardt in der Festschrift von Basel 1901. II, 2, S. 275.

hält 24 Pergamentblätter mit 48 Bildtafeln von je 26 cm im Geviert,[2]) mit Blei und Feder entworfen. »Die Zeichnung rührt von der Hand eines tüchtigen Künstlers her«, urteilt der beste heute lebende Kenner dieser Armenbibeln, W. L. Schreiber; »doch ist sie überaus flüchtig, so daß man annehmen möchte, es handle sich nur um einen Entwurf, sei es für eine Prachthandschrift, sei es für einen Gemäldezyklus. Diese Vermutung gewinnt noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß bei einigen Bildern Korrekturen von anderer Hand vorgenommen worden sind und daß die Prophetensprüche teils deutsch, teils lateinisch sind, teils völlig fehlen.« — »Anlage und Komposition verraten die Hand eines ideenreichen, selbständig schaffenden, seiner Aufgabe vollständig gewachsenen Künstlers«, bezeugt die genaueste Würdigung des ganzen Originals, die wir besitzen. »Seine Entwürfe sind in malerischer Freiheit und doch sicher und verständig angelegt, die Zeichnung der Figuren enthält wenig Konventionelles, sondern basiert auf aufmerksamer Beobachtung der Natur. Die Figuren sind gut gruppiert und in ihren Handlungen lebendig und wirksam aufgefaßt; an ihren Köpfen zeigt sich durchweg Streben nach individueller Charakteristik. Daß dies Streben nicht stets zum vollen Durchbruch kommt, ist unseres Erachtens weniger dem Unvermögen des Künstlers, als der Art und Weise der Zeichnung zuzuschreiben.« ... Die erste Anlage der Bilder ist äußerst zart und fein mit dem Bleistift gemacht; dann aber sind sie mit der Feder übergangen und weiter ausgeführt, die Umrisse fließender, wirksamer und haltbarer geworden, wenn auch von ihrer ursprünglichen Feinheit und Zartheit verloren ging. »Zur Bestimmnng des Entstehungsortes unserer Bilderhandschrift«, heißt es weiter, »fehlen uns maßgebende Anhaltspunkte. Im Charakter der Darstellung steht sie jedoch der Biblia Pauperum, welche aus den Niederlanden stammt, sehr nahe, und sie mag daher von einem Kölner oder niederländischen Künstler entworfen sein.« Nicht ohne Befremden aber liest man wenige Seiten vorher die Angabe: »Der begleitende Text ist in oberdeutscher Sprache geschrieben.«

Wir haben diese Urteile sachverständiger Berichterstatter vorangestellt; denn wir sind heute nicht mehr in der Lage, das Werk selbst in seiner Gesamtheit zu prüfen. Es handelt sich um den Bilderzyklus zur Biblia Pauperum, der sich einst in der berühmten Sammlung T. O. Weigels in Leipzig befand und bei Weigel und Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift«, Leipzig 1866, Bd. II, S. 129ff. unter Nr. 268 beschrieben worden ist. Dort findet sich auch ein Faksimile der

[2]) Das Hauptbild mißt H.: 13, B.: 11,5, die unteren je H.: 10, B.: 11 cm. In der ersten Beschreibung steht die Angabe »in französischem Maß; 9 Zoll, 3—9 Linien« für die ganze Bildgruppe.

47. Bildgruppe mit der Krönung Marias oben zwischen den vier Prophetenbüsten und zwei alttestamentlichen Vorbildern darunter: links »Salomon ehrt seine Mutter Bathseba« und rechts »Esther wird von Ahasver zur Königin erhoben«. Vorher hatte der Kunsthändler Rud. Weigel in seinem Kunstlagerkatalog 1852 S. 94 die erste Nachricht von dieser in seinen Besitz gelangten Handschrift gegeben und die »Dornenkrönung« allein, ohne die zugehörigen Propheten und alttestamentlichen Szenen, abgebildet. Auf der Auktion der Sammlung T. O. Weigels erstand sie Eugen Felix in Leipzig. Er muß sich ihrer jedoch schon bei Lebzeiten wieder entäußert haben; denn in seiner Hinterlassenschaft hat sie sich nicht mehr vorgefunden, und den Erben ist unbekannt, wohin sie gelangt ist und wann sie wieder verkauft worden.[3]

Der Schatz, den wir heute für die Kunstgeschichte erst recht verwerten möchten, ist gegenwärtig verschollen, und angeblich weiß niemand mehr, wo er vergraben liegt oder wo er zu suchen ist. Die beiden genannten Abbildungen sind im Augenblick die einzige Handhabe für unser Urteil über das Ganze, das von Weigel und Zestermann um 1460—1490 und von Schreiber, der auch nicht mehr davon gesehen hat als wir, ganz ähnlich, auf 1460—1480, datiert wird.

Schon die einzige vollständige Abbildung genügt indes, nicht allein die Zugehörigkeit der Handschrift zu einem bestimmten Typus (bei W. L. Schreiber V) festzustellen, den einerseits eine etwas frühere Handschrift in München (Cgm. 155) mit ebenfalls 48 Bildern auf Pergament und deutschem Text, aus dem Kloster St. Ehrentrud in Salzburg, aufweist, andererseits die beiden typographischen Ausgaben Albrecht Pfisters von Bamberg (um 1460) wiedergeben. Sie genügt, wie wir glauben, auch die bisherige Datierung als eine zu spät angesetzte zu erweisen. Denn das Werk gehört niemand anders als dem 1447 bereits verstorbenen Meister Konrad Witz von Basel.

Auf seine oberdeutsche Heimat leitet schon die Mundart des handschriftlichen Textes hin, die bisher im Widerspruch mit dem Charakter des Bilderzyklus anerkannt wurde. Wenn man den Entstehungsort dieser Arbeit dagegen oder die Herkunft des Künstlers, der sie geschaffen, weitab vom Oberrhein, in Köln oder gar in den Niederlanden gesucht hat, so geschah es auf Grund der damaligen Kenntnis ganz folgerichtig, d. h. in Unkenntnis des Meisters Konrad Witz und seiner überraschend frühen Ausnahmestellung in der oberrheinischen Schule. Die Annahme Kölns war nur ein Kompromiß mit der deutschen Sprache des Textes.

---

3) Vgl. W. L. Schreiber in der Einleitung zur Heitzschen Ausgabe der 50blättrigen Biblia Pauperum, Straßburg 1903, S. 30, wo die Hs. unter Nr. 20 aufgeführt ist.

Mit der Zulassung dieses Entstehungsortes, wo sogar ein oberdeutscher Maler wie Stefan Lochner vom Bodensee den Schauplatz seiner glänzenden Laufbahn gefunden hatte, ergab sich aber die Verschiebung des Datums auf eine spätere Zeit, wo auch in Köln der niederländische Einfluß zum Durchbruch kam. Wenn man den Künstler jedoch im Grunde vielmehr als einen Niederländer ansah, so dachte jedermann damals an die »Schule der van Eyck«. Bei dem Stande der Forschung zwischen 1852 und 1866 bedeutete diese Einsicht ein durchaus zutreffendes Urteil, nachdem Rud. Weigel nur an die Art Schongauers oder des Kopisten b + g (bg?) gedacht hatte. Mit der Ortsbestimmung Basel und dem Namen Konrad Witz gewinnen wir sofort die richtige Verbindung: die Nachbarschaft von Burgund und die Verwandtschaft mit der schwäbischen Malerschule des Oberrheins.



Doch nicht diese Kombinationen sind es, die mich bestimmt haben, an Konrad Witz als Urheber zu denken, sondern der Anblick des Faksimile bei Weigel und Zestermann und der Vergleich mit den authentischen Werken des mittlerweile in seiner ganzen Bedeutung bekannt gewordenen Meisters,[4] die in photographischen Aufnahmen heute zur Hand sind. Dieser Zeichner behandelt seine annähernd quadratische Bildfläche wie Konrad Witz seine große Altartafel und gleicht eben darin den Gebrüdern van Eyck und ihren Gesinnungsgenossen in der monumentalen Malerei. Sein Blatt sieht aus wie ein Entwurf zu einem mehrteiligen Flügelaltar oder einem Aufbau von zwei Etagen, wie etwa die Außenseite des Genter Hauptwerks sie darbot, oder das Abendmahl mit seinen vier Trabanten von Dirk Bouts in Löwen. Genau so sind die Basler Tafeln von Konrad Witz gedacht, wenn wir ihre typologische Entsprechung wiederherzustellen versuchen und die zwei Stockwerke wieder aufbauen, wie sie ursprünglich dastehen und zusammenwirken sollten. Ja, die Vergleichung beider, der

[4]) Vgl. Dan. Burckhardt a. a. O. und Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1903.

Zeichnung hier, des aufgelösten Tafelwerkes dort, hilft zu gegenseitiger Erklärung. Wie die Einzelfiguren der Synagoge und des jüdischen Priesters fast statuarisch in einer Nische oder einem kastenähnlichen Raum stehen, den der Maler mit seinen perspektivischen Künsten vertieft hat, so erscheinen hier die Propheten in Fensterluken und heben sich in voller Körperlichkeit mit ihren Büchern und Schriftbändern von dem Grunde ab. Sie bewegen sich energisch vorspringend in einer vorderen Raumschicht, die auch perspektivische Künste der Modellierung, der Schlagschatten usw. fordert, wie bei den Propheten und Sibyllen am Genter Altar. Die nämliche, auf plastische Körperwirkung vor allem ausgehende Ökonomie waltet in dem Hauptbilde. Die Krönung Marias geschieht unter einem rechtwinkligen Baldachin, dessen vier Stangen von knieenden Engeln gehalten werden. Damit ist das kubische Raumvolumen klar begrenzt wie der Schrein eines Schnitzaltares in der Mitte. Die beiden Gestalten: der Erlöser in kaiserlichem Schmuck, mit Bügelkrone und Reichsapfel, und seine Mutter, die demütig die Erhöhung zur Königin des Himmels über sich ergehen läßt. Es sind gedrungene Figuren von untersetztem Körperbau, und die breiten Gewandmassen, die von ihren Knieen ab selbständig sich auf den Boden türmen, unterstützen den wuchtigen Eindruck. Stoffliche Fülle bezweckt hier die feierliche Wirkung zu erzielen, wie bei den großen Prophetenköpfen mit ihren Turbanen, Sendelbinden und Zinkenkronen, so auch bei den kleinen Engeln im Chorknabenkleid. Noch größer ist die Ähnlichkeit mit den zweifigurigen Bildern in Basel bei den alttestamentlichen Szenen des unteren Streifens. Die Körper sind paarweise einander gegenüber aufgereiht wie Holzskulpturen oder Steingebilde vor einer Schmuckwand, als stünden sie wie einzelne Blöcke auf einer Borte droben. Der Bildrand ist architektonisch ausgestaltet, den dargestellten Innenraum einzurahmen; aber dieser Innenraum selbst entwickelt sich kaum irgendwo über die Vordergrundschicht hinein in die Tiefe. Dies ist gerade das charakteristische Wesen des Basler Altarwerkes von Konrad Witz, das nur durch den Hinweis auf Burgund und die Niederlande erklärt werden kann; ein bestimmtes Entwicklungsstadium in der Kunst dieses Malers, von dem die Straßburger Tafel wie das Kirchen-Interieur in Neapel einerseits und die landschaftlichen Darstellungen mit Christophorus in Basel und dem Fischzug oder Petri Kleingläubigkeit in Genf andererseits abweichen. König Salomo und seine Mutter Bathseba sitzen einander gegenüber wie Ahasver und Esther in Basel, während wir bei der nämlichen, in der Zeichnung ganz neu gestalteten Szene vielmehr an Julius Cäsar und Antipater in Basel denken. Auch hier thront der Fürst zur Rechten, und der Ankömmling kniet links ihm gegenüber. Bei der Erwählung

Esthers vervollständigen nur ihre beiden Begleiter die Gruppe vor dem Angesicht des Gebieters und erreichen durch ihre Schrägstellung vor der Schwelle des Thrones die stärkste Tiefenkomposition, zu der sich der Meister versteigt.

Alle drei Bilder dieses Blattes zeigen, daß auch ihr Erfinder ebensowenig wie Konrad Witz über einen mannigfaltigen Reichtum der Motive verfügt, daß auch er nicht sowohl die lebendige Durchdringung der Geschichten nach ihrem poetischen Inhalt als seine Aufgabe ansieht, sondern vielmehr die wirklichkeitsgetreue, doch ruhige Schilderung der Situation mit allem prunkvollen Aufputz der Könige dieser Erde Auch für die Verherrlichung der Himmlischen weiß er keine besseren Mittel den Glauben seiner Gemeinde zu stärken, als durch den weltlichen Glanz und die Pracht der Stoffe die Augen zu verblenden. Der Ausdruck seelischen Lebens und die Gebärdensprache seiner Figuren beschränken sich auf wenige wiederkehrende Züge; diese aber sind drastisch und nachdrücklich genug, um die Phantasie des Beschauers von der Existenz der Personen selbst da zu überzeugen, wo er auf seine wirksamsten Bundesgenossen, Farbe und Beleuchtung, verzichten muß, wie in diesen flüchtigen Entwürfen mit Blei und Feder auf rauhem Pergament. Das liegt besonders an der Charakteristik seiner Köpfe und den Besonderheiten, mit denen er sie auszustatten weiß: wie hier der eine Prophet rechts mit einer doppelten Flechte am Bart erscheint und mit großen Augen herausschaut, während dort ein anderer im eifrigen Lesen die Lider senkt oder triumphierend die geöffneten Seiten eines Codex hinhält, in dem geschrieben steht, was nun Erfüllung findet. Die abenteuerliche Kopfbedeckung mit einem Türkenbund hier und einer Krone darauf, deren Zinken wie ein Rehgehörn abstehen, trägt nicht selten dazu bei, den Eindruck zu erhöhen. Energisch, ja leidenschaftlich wirken einige Gebärden, die auf der Zeichnung genau so wiederkehren, wie wir sie auf den Tafelbildern des »magister conradus sapientis de basilea« kennen gelernt haben. Man vergleiche nur bei den Händen die mit dem weit abstehenden Daumen und den gestreckten Vorderfingern, dann die flehend erhobenen oder betend gefalteten und die krallend übergreifenden, nebst anderen Eigentümlichkeiten, die bei dem kleinen Repertoir sofort auffallen. Es ist der Schematismus angelernter Haltungen des Konrad Witz, wie seine Vorliebe für jüdische Gesichter mit langen Nasen und langen Bärten, die er uns als König David mit seinen Helden oder als Melchisedek vor dem ritterlichen Abraham vorstellt. Selbst die Gewandmotive lassen noch in der flüchtigen Zeichnung des Entwurfes, den das Faksimile bei Weigel und Zestermann wiedergibt, das eigentümliche Gemisch zweier verschiedener Faltenbehandlungen erkennen, die wir einerseits auf die Steinplastik in

Burgund und Deutschland, andererseits auf die gemalten Zickzackfalten in den Prachtstoffen der Niederländer zurückgeführt haben.5)

Für diese Mischung alter einheimischer und neuer burgundisch-niederländischer Elemente ist wieder die vereinzelte, im Kunstlagerkatalog von Rudolf Weigel 1852 abgebildete Komposition der Dornenkrönung Christi sehr bezeichnend. Auch sie versucht einen Aufbau der sechsgliedrigen Gruppe in plastischer Geschlossenheit zu geben. Nur das Andringen der spöttischen Verehrer rechts öffnet die ganze symmetrische Anlage zu seitlicher Beziehung. Aber auch hier verrät sich wieder der Plastiker, der alles in Körperbewegung übersetzt und nur mit Körpern im Raume zu rechnen gewohnt ist, in der zentralen Komposition. Der letzte von den Schergen, der mit dem Stecken dreinzuschlagen droht, zeigt in seiner perrückenhaften Haartracht wohl geradezu burgundischen Schnitt und modische Rasierung über den Ohren hin. Die Zuspitzung des ganzen Bildes oben über dem Haupte Christi und das Niederstampfen der Dornenkrone zwischen den hochragenden Pfosten der Sitzlehne gibt den Anklang an die damals beliebte allegorische Darstellung »Christus in der Kelter«. Die edle Bildung des



Dulders erinnert an die Vorzüge schwäbischer Meister, wie auch Hans Multscher von Ulm sie mitten zwischen abschreckenden Henkersknechten noch zu bewahren weiß. So gewinnen wir mit dieser einzigen, im Weigelschen Katalog abgebildeten Szene aus der Passion einen wünschenswerten Einblick in das Verhältnis des Konrad Witz zu jenem wichtigen Gebiet, das sonst in seinen erhaltenen Gemälden so gar nicht vertreten ist, und erkennen auch da den Unterschied von der später hereinbrechenden pathetischen Art eines Rogier van der Weyden, zu der selbst Martin Schongauer seine milder angelegte Natur eine Zeit lang aufzustacheln strebt.

---

5) Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. Abhandlungen d. philol.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. XXII, II. Leipzig, B. G. Teubner, 1903.

Von diesem Beispiel blicken wir am besten zurück auf die Tradition der deutschen Buchmalerei oder Handschriftenillustration, in die sich der Weigelsche Bilderzyklus vermöge seines Typus einordnet. Er teilt die Besonderheit der Disposition, die beiden alttestamentlichen Szenen unten, die neutestamentliche oben inmitten der vier Propheten, wie schon erwähnt ward, mit einer in München bewahrten Handschrift, die aus S. Ehrentrud in Salzburg stammt. Auf dies Exemplar fällt durch die Erkenntnis des Autors und der festen Datierung, die wir für den Weigelschen Zyklus gewonnen haben, noch ein willkommenes Licht, das dazu beitragen kann, Ursprungsort und Entstehungszeit richtiger festzustellen, als es bisher geglückt war. W. L. Schreiber, der die Münchener Handschrift (Cgm. 155) als Nr. 19 unmittelbar vor dem ehemals in Leipzig bewahrten Schatze (Nr. 20) aufführt, vermutet in dem aus S. Ehrentrud in Salzburg gekommenen Manuskript der Biblia Pauperum auch ein Erzeugnis jenes Salzburger Klosters selbst. Er datiert es auf die Jahre 1450—65. Nun besteht aber zwischen der Weigelschen Handschrift und der Salzburg-Münchener trotz all ihrer Verschiedenheiten im Stil nicht nur die anerkannte Ähnlichkeit in der Anordnung und die Übereinstimmung in dem gemeinsamen Typus der ganzen Reihe von zeitlich sehr verschiedenen Handschriften (Schr. Typus V), sondern es läßt sich auch ein Schulzusammenhang in der Zeichenweise beobachten. Das tabernakelartige Gerüst der Bildergruppe hat in der Salzburger Handschrift sogar strengeren Zusammenschluß, als die Leipziger Zeichnungen geben. Der Künstler sparte sich bei seinen Entwürfen die Andeutung solches tektonischen Rahmens offenbar, weil er für ihn eine selbstverständliche Voraussetzung war: an Altargemälde und vielteiligen Aufbau gewöhnt, lag ihm nichts an der zeichnerischen Wiedergabe der Schreinerarbeit, die ihm sonst von anderer Hand geliefert ward. Der Zeichner des Salzburger Manuskriptes führt dagegen diese Umrahmung mit besonderer Sorgfalt aus, aber nicht gerade in monumentalem Sinn, nicht mit architektonischem Verständnis, sondern in handwerklicher Kleinarbeit, im Sinne einer Drechslerwerkstatt oder eines Möbelschreiners. Es ist eher ein Stück Gartenlaube oder eine Schirmwand, deren tragende Teile wegen ihrer Schlankheit etwas zu schwere Füße bekommen haben. Aber in den Bildkompositionen der unteren Reihe ist die Verwandtschaft mit den Gewohnheiten des Zeichners der Weigeliana trotzdem unverkennbar. Wenn das Hauptbild oben, wie die Anbetung der Könige in dem bei Schreiber mitgeteilten Beispiele, noch dieselbe luftige Architektur und die schlanken Körper zeigt wie das Tabernakelgerüst, hinten aber in landschaftliche Motive ausmündet, die völlig den Buchmalern der süddeutschen Gegenden entsprechen, so finden wir in den alttestamentlichen Vorbildern mit den

Kindern Israel vor David und der Königin von Saba vor Salomo durchaus die Kompositionsweise vorbereitet, die noch Konrad Witz in seinen Altargemälden zu Basel befolgt. Die Tracht erinnert hier und da noch an die bekannten Wandgemälde des Schlosses Runkelstein, geht aber bei der Königin von Saba und ihrem Gefolge schon in die abenteuerlichen Kostüme bei Konrad Witz über (vgl. Bathseba vor Salomo) und zeigt die Kinder Israel, die David Gaben darbringen sollen, schon ganz in der Art bürgerlicher Stifterbildnisse, die sonst in Heiligenbildern, ja selbst in Kreuzigungen knieen, wenn auch in bescheidenerem Maßstab als die Hauptfiguren. Ganz besonders ist es aber die Zeichnung der Kronen mit ihren geweihähnlichen Zacken und die Haltung der Hände mit ihren abstehenden Daumen und ihren langgestreckten Vorderfingern, die genau so bei Konrad Witz wiederkehren.

Wenn wir mit der Erkenntnis des Meisters in dem Weigelschen Faksimile nicht irre gegangen sind, sondern — wie wir fest überzeugt sind — den augenblicklich verborgenen Schatz für Konrad Witz von Basel gewonnen haben, so rückt zunächst auch das Datum der Salzburger Handschrift von S. Ehrentrud auf die Zeit vor dem Tode des 1447 verstorbenen Konrad Witz, d. h. von »1450—1465«, wohl in die erste Hälfte, genauer in das zweite Viertel des Jahrhunderts, etwa 1430—40, hinauf.

Bei der Verwandtschaft zeichnerischer und kompositioneller Eigentümlichkeiten mit dem aus Rottweil gebürtigen, aber in Basel eingebürgerten Meister kommen wir jedoch zu dem weiteren Schluß, daß die Salzburger Handschrift schwerlich in S. Ehrentrud entstanden sein dürfte, sondern zur schwäbischen Schule zu rechnen ist, wenn nicht vollends zu der oberrheinischen in Basel. Wir können kaum anders als in ihr einen Lehrmeister des Konrad Witz erkennen. Und damit erhebt sich wieder die Frage nach der betriebsamen Werkstatt seines Landsmannes Nikolaus Reusch von Tübingen, genannt Lawelin. Nun meinen wir einen Blick in die Schulung des Konrad Witz bei einem Buchmaler und Illustrationszeichner zurückzutun, d. h. in die Anfänge, denen er auch auf der Höhe seiner Entwicklung als Tafelmaler für monumental gedachte Altäre noch treu blieb, indem er sich als Zeichner dem Bilderzyklus der Biblia Pauperum in achtundvierzig blattgroßen Kompositionen auf Pergament widmete, einer wahren Geduldsprobe für erfinderische Geister.

Sollten diese vierundzwanzig Pergamentblätter mit ihren dreiteiligen Bildgruppen auf jeder Seite, also, abgesehen von den je vier Prophetenköpfen, insgesamt hundertvierundvierzig Kompositionen, deren selbständige und auch bei Wiederholung desselben Themas abwechslungreiche Erfindung ausdrücklich gerühmt wird, für immer verschollen bleiben? Oder könnten diese Zeilen dazu beitragen, die Auffindung des gewiß noch bei irgend-

einem Privatsammler des Auslandes geborgenen Schatzes zu beschleunigen? Vielleicht verlohnt es sich, das ganze Verzeichnis der Bilder bei Weigel und Zestermann wieder abzudrucken und die Aufmerksamkeit der Spezialforscher des Auslandes auf diesen Zyklus der Biblia Pauperum hinzulenken. Vor allem würde die Hebung dieses vergrabenen Pfundes einen unschätzbaren Gewinn für unsere Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts, einen gewiß fruchtbaren Zuwachs für unsere deutsche Kunst in den Tagen der Frührenaissance bedeuten.

Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen.

Von Dr. **Christian Geyer** in Nürnberg.

I.

Die Ketzel-Sage.

»Der Stifter der sieben Kreuzwegstationen war der angesehene Bürger Martin Ketzel. Im Gefolge des Herzogs von Bayern soll er eine damals recht beschwerliche Jerusalemfahrt unternommen haben, um die Entfernung der denkwürdigsten Stätten, wo Christus beim Kreuztragen vom Hause des Pilatus bis Golgatha niedergesunken war, nach Schritten auszumessen. Nur sagenhaft, jedoch nicht unglaubwürdig ist die weitere alte Sage, daß dieser fromme Mann noch einmal in das heilige Land gepilgert sei, weil er die Maße verlegt hatte, und diese zweite Pilgerfahrt muß, wenn es wahr ist, daß er diesmal im Gefolge des Herzogs von Sachsen reiste, im Jahr 1476 erfolgt sein. Nach seiner Rückkehr ließ Ketzel wahrscheinlich von einem nahe dem jetzigen Thiergärtnertor gelegenen Garten, der Besitztum seiner Familie war, die jetzige Burgschmiet- und Johannisstraße entlang bis zum Johanniskirchlein (!), das damals schon von einem kleinen privaten Begräbnisplatze umgeben war, die Strecken abmessen und dort von Adam Krafft Sandsteinpfeiler mit Reliefs der sieben Fälle Christi aufrichten. Zwar ist das Jahr ihrer Aufstellung urkundlich nicht nachweisbar, aber sehr plausibel ist es dennoch, daß Ketzel nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise mit seiner beabsichtigten Stiftung nicht länger gezögert haben wird, um die mühsam erworbenen Maße gar noch einmal zu verlieren. Ende der achtziger Jahre werden die Stationen vermutlich aufgestellt worden sein, wie auch eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll.« So lesen wir in der neuesten Monographie über Adam Krafft.[1]) Es dürfte sich verlohnen, dieses Ineinander von offenkundiger Sage und angeblich zuverlässiger Geschichte einmal genauer zu prüfen. An Quellen und Hilfsmitteln dazu fehlt es nicht.

---

[1]) Daun, P. Vischer und A. Krafft. Künstler-Monographien, herausgegeben von Knackfuß, Bd. LXXV. Bielefeld u. Leipzig 1905, S. 85f.

In der Heidelberger Bibliothek befindet sich eine handschriftliche Reisebeschreibung Martin Ketzels, die in einer vielfach sehr interessanten und anschaulichen Weise jene Pilgerfahrt vom Jahre 1476 schildert, an der sich Albrecht der Beherzte von Sachsen als der vornehmste der etwa 200 Pilger beteiligte, die damals gleichzeitig Jerusalem besuchten. Wir kennen diese Pilgerfahrt ziemlich genau, da sich außer der Ketzelschen Reiseschrift noch drei andere mehr oder weniger ausführliche Schilderungen erhalten haben, die Peregrinatio, die Mencken aus einer Gaminger Handschrift in sein Werk »Scriptores rerum Germanicarum« aufgenommen hat,[2]) die ausführliche Schrift des Hans von Mergenthal[3]) und die Eybsche Pilgerschrift, die in dem Archiv des Bayreuther Historischen Vereins[4]) vor etlichen Jahren abgedruckt worden ist. Auch die Ketzelsche Darstellung ist längst durch den Druck veröffentlicht worden. Sie erschien in einer von Bothe und Vogler 1832 in Potsdam eröffneten Revue, die den Titel führte »Altes und Neues für Geschichte und Dichtkunst«. Im ersten Heft findet sie sich, von Rhenanus bearbeitet, S. 28—103. Dem verdienten Historiker der Nürnberger Pilgerfahrten, Kamann,[5]) ist diese allerdings recht selten gewordene Publikation leider entgangen.

Der Schreiber bezeichnet sich gleich zu Anfang als »Martin Ketzel von Augsburg«. Die heiligen Stätten, die er schildern wird, kennt er teils aus eigener Erfahrung, teils hat er sich von den Barfüßern auf dem Berg Sion in Jerusalem, die auch an den Orten gewesen waren, wohin er nicht gelangen konnte »aygentlich und ganz warlich« berichten lassen. »Solich haylig loblich Stett und auch den großen Antlas (Ablaß), den man da entpfacht, hab ich aus besunder Untertänikeit und Begirt verschriben dem durchleichtigen hochgebornen Fursten und Herren Hern Johannssen von Gottes Genaden Phaltzgrave bey Rein, Herzog in Bayrenn, meinem gnedigen, als hernach geschriben stett«, lesen wir in der Einleitung. Gemeint ist damit offenbar Johann I., Pfalzgraf am Rhein, Herzog von Baiern-Simmern, der als Kunst und Wissenschaften liebender Fürst — er regierte 1480 bis 1509 — gerühmt wird. Von diesem Fürsten ist er zu Trident am 1. Mai 1476 geschieden, um nach Venedig

[2]) Pergrinatio seu passagium ad terram sanctam illustrissimi principis Alberti ducis Saxoniae. Mencken II, 2103—2112.

[3]) Gründliche vnd warhafftige Beschreibung DEr löblichen vnd Ritterlichen Reise vnd Meerfart in das heilige Land . . . Gestellet durch . . . Hansen von Mergenthal. Leipzig 1586.

[4]) Geyer, Die Pilgerfahrt Ludwigs des Jüngeren von Eyb nach dem heiligen Lande (1476). Archiv für Gesch. u. Altertumskunde in Oberfranken, 21. Bd., 1902.

[5]) Kamann, Die Pilgerfahrten Nürnberger Bürger nach Jerusalem im 15. Jahrhundert. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 2. Heft, S. 82 ff. (1880).

zu reiten und von da über Meer zum heiligen Grab zu fahren, und diesem gibt er nun ausführlichen Bericht über seine Fahrt und Widerfahrt.

Am 7. Mai war er nach Venedig gekommen. Da die einzige noch verhandene »Galia«, ein Fahrzeug besserer Qualität, von dem Herzog Albrecht von Sachsen bestellt war und dieser nur seine Landsleute und »die er zu ihm gefordert het« in die Galia aufnahm, bestellten die anderen Edelleute aus Schwaben, Franken, Thüringen, Österreich und Welschlanden eine »Naffe«, ein schwerfälligeres und weniger bequemes Schiff, das dem aus der Eybschen Pilgerschrift bekannten Patronen oder Schiffseigentümer Antonio de Steffani gehörte. Jeder Pilger mußte ihm für Fahrt und Verköstigung 34 Dukaten bezahlen, wozu später noch für Tribut, Geleit und Eselsgeld im heiligen Lande 16 Dukaten kommen sollten. Daß sich Ketzel so wenig als andere Pilger auf eine ausreichende Verköstigung durch den Patron verlassen wollte, zeigen uns die umfangreichen Einkäufe von Viktualien, die sie machten. Am 24. Mai fuhren die Galia des Herzogs Albrecht und die Naffe gleichzeitig ab.

Aus der Reisebeschreibung lernen wir Ketzel ziemlich deutlich kennen. Er hat kriegerische ritterliche Interessen und verweilt mit anschaulicher Ausführlichkeit bei den notwendigen Vorbereitungen für den Kampf mit Seeräubern, zu dem es jedoch schließlich nicht kam, weil ein Sturm die feindlichen Schiffe trennte. Als später noch einmal ein ähnlicher Kampf mit zwei Korsarenschiffen bevorstand und die Schiffsleute die Aussicht auf die Erbeutung eines der beiden Schiffe eröffneten, bemerkt er »des ich meins Tayls nie froer was«. Auch sonst gab er offenbare Beweise seines Mutes. Als sie von Zypern weggefahren waren, wurden sie in der Nacht durch einen starken Gegenwind wieder zurückgeworfen. »Da ging ich an das Land. Also warent Hayden da, die wir da fungen«, berichtet er ganz trocken. Er ist ferner ein sprachenkundiger Mann. Als die Schiffspatrone nach der Ankunft in Jaffa ihre Fahrgäste durch die Vorspiegelung eines in italienischer Sprache geschriebenen Briefes, der schlechte Nachrichten enthalten sollte, bewegen wollten, gar nicht ans Land zu gehen, sondern gleich wieder die Heimfahrt anzutreten, da war er es, der den Betrug entlarvte. Er verdeutschte dem Herzog Albrecht die in seine Hände geratenen Briefe.

Es scheint mir, als ob an manchen Stellen ein gewisses kaufmännisches Talent hervortrete. Er rechnet nach, was den Patronen gezahlt werden müßte; er kümmert sich um die Landesprodukte der Inseln, auf denen sie landeten, und um die Kaufmannswaren, namentliche Zeuge, die da gefertigt wurden (S. 56). Nicht ohne Humor erzählt er, wie die Heiden, die den Pilgern das Geleit nach Jerusalem gaben, versprachen, sie wollten ihnen gar gute Gesellschaft tun, als sie je Pilgern

getan hätten und fährt fort: »Des ich meins tayll woll innenn ward, wan ich altag rain und woll von ihn gestoßen und auch geschlagen ward. Doch wolt ichs also haben, wan ich zu Jerus. nie recht einkam und all Ding erfaren wolt, das die andren Bilgerim nit tetten.« In Jerusalem gelüstet es ihn sehr, den Tempel zu sehen — bekanntlich glaubte man im Mittelalter, die Omarmoschee sei eine getreue Nachahmung des Salomonischen Tempels — »den haben,« so erzählt er, »die Hayden in, und gar in großen Eren, und land (lassen) kain Cristen darein gan (gehen), wan sy maynen, das die Cristen nit wirdig sind. . . . Ich kam ainsmals darfür . . . da kam ich unter die fürsthupfen (Vorstufen) und wolt schawen, ob ich yendrett (irgend) hinein möcht sechen, da kam ain Hayden, und gab mir gut Straich«.

Endlich ist er ein frommer Mann, ganz im Sinne seiner Zeit. Er bucht überall den Ablaß, der an den heil. Stätten zu erhalten ist, berichtet, ohne den leisesten Zweifel zu hegen, die wunderbarsten Mirakel, und man kann bei der Lektüre seiner Schrift zweifelhaft sein, ob er mehr die Pilgerfahrt unternommen hat, um den reichen Ablaß zu erwerben, oder um Ritter des heiligen Grabes zu werden.

Ketzel hatte sich während der Pilgerfahrt als Knappe an einen oder vielleicht an zwei adelige Herren angeschlossen: Heinrich von Pyla und Hans von Goldacker. Da er zu Anfang seines Reiseberichtes in der ersten Person erzählt und erst von dem Augenblick an, als die Naffe bestellt wurde, das Pronomen »wir« gebraucht, ist anzunehmen, daß er sich erst in Venedig in des Goldackers Gefolge begab, der mit seinem thüringischen Landsmann Heinrich von Biela gemeinschaftlich reiste. Ketzel erwähnt die beiden Namen erst, als er von der Landung bei Jaffa erzählt hat. Sie waren — das nämliche berichtet auch Eyb von sich und anderen — mit ihrem Patron Antonio de Steffani aus sehr triftigen Gründen uneins geworden und fanden für die Rückreise Aufnahme in dem Schiffe des Herzogs Albrecht. Ketzel berichtet darüber: »Item, zu Hand fur ich auf des Herzogen Galya und dingt da Her Hanssen von Goldacker, Her Heinrich von Bila und mich an den Patron, uns wyder heruber zefuren, und gab ihm unsser ainer XVI Ducaten«. Dazu stimmt nun ganz das Pilgerverzeichnis, das der mit Ketzel auf dem gleichen Schiffe reisende Eyb seiner Schrift angefügt hat. Dort lesen wir:[6])

»Heinrich von Pyla
Hans von Goldacker
Martin Ketzel sein knecht.«

[6]) Geyer, a. a. O. S. 52.

Die Tradition berichtet, daß Martin Ketzel zweimal ins heilige Land gezogen sei und bringt seinen Namen in Verbindung mit den Stationsbildern Adam Kraffts. Es ist zuzusehen, ob sich das uns vorliegende geschichtliche Dokument mit dieser Überlieferung in Einklang bringen läßt oder nicht.

Hier ist vor allem eine wichtige Vorfrage zu entscheiden: Ist der Martin Ketzel der Nürnberger Tradition identisch mit dem Martin Ketzel aus Augsburg, dem Verfasser des Itinerars vor 1476.

Ich habe früher selber an dieser Identität gezweifelt,7) allein sie steht mir nunmehr auf Grund archivalischer Nachforschungen unzweifelhaft fest. Die Augsburger Steuerbücher des 15. Jahrh. und die Nürnberger Losungsbücher lassen erkennen, daß Glieder der nämlichen Familie Ketzel sowohl in Augsburg als in Nürnberg Steuern zahlten. Der in Augsburg noch im Jahre 1435 steuernde Heinrich Ketzel der Ältere ist, wie sein am nordwestlichen Außenportal der Sebalduskirche vorhandener Grabstein ausweist, am 14. Sept. 1438 in Nürnberg gestorben. Dazu stimmt, daß im Jahre 1439 im Augsburger Steuerbuch an Stelle seines Namens seine »Bona« auftreten (1439—62). Von seinen drei Söhnen Heinrich, Endres und Martin finden wir den ersteren, Heinrich den Jüngeren in Nürnberg (Losungsbuch 1440. Die späteren Libri losungarum sind nicht mehr vorhanden). Nach dem Hallerschen Geschlechterbuch von 1535 ist er 1453 gestorben und zwar, wie aus der Inschrift des oben bereits genannten Leichensteins zu entnehmen ist, »am montag nach der heiligen drey kunig dag im 1453 iar«, also am 8. Januar 1453. Die beiden anderen Söhne Endres und Martin sind in Augsburg geblieben. Endres ist gegen 1466 gestorben, da in diesem Jahr sein »Erb« im Steuerbuch steht. Martin steuert von 1432 bis 1462. Die Ketzlin, die von 1463—66 im Steuerbuch erscheint, ist offenbar seine Witwe. Unser Martin Ketzel ist ein Sohn dieses älteren Martin Ketzel. Die Angaben auf dem im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrten (Wegweiser f. d. Besucher S. 117) nach 1594 angefertigten Stammbaume der Familie Ketzel, wonach sich Heinrich Ketzel zu Augsburg mit einer Ygelbrechtin vermählte und dessen Sohn Martin Ketzel der Ä. 1394 zu Augsburg geboren sei, ist durchaus glaubwürdig. Martin Ketzel d. J., der Verfasser des Itinerars, steht nicht mehr in den Augsburger Steuerbüchern, daß er aber in Augsburg geboren und erzogen worden, also sich als »Martin Ketzel aus Augsburg« bezeichnen konnte, steht außer Zweifel. Er wird, wie das die Regel war, die Pilgerfahrt als jüngerer, noch nicht selbständiger Mann unternommen haben. Wo er sich nach

7) Geyer a. a. O. S. 9.

seiner Rückkehr verheiratet und niedergelassen hat, ist nicht bekannt. Da seine Frau eine Haydnin aus Ulm gewesen, wird er wahrscheinlich dort gelebt haben; jedenfalls läßt er sich später weder in Augsburg noch in Nürnberg nachweisen. Daß drei Schwestern von ihm, Anna, Elsbeth und Veronika in Augsburg verheiratet waren, erfahren wir aus dem Hallerschen Geschlechterbuch. Die Ketzel waren — darin stimmen alle erhaltenen Dokumente und Nachrichten überein — eine wohlhabende sowohl in Augsburg als in Nürnberg seßhafte Kaufmannsfamilie. Das war nichts Außergewöhnliches. Auch andere angesehene Familien, z. B. die Baumgärtner und Imhoff waren in beiden Städten begütert. Nach dem bereits erwähnten, im Germanischen Museum aufbewahrten Stammbaum und dem Hallerschen Buch war er ein Sohn Martin Ketzels d. Ä. Seine Mutter war eine Ammederin (Haller) oder Anriederin (Stammtafel). Seine Ehewirtin ist eine Heidnin aus Ulm gewesen, die nach der Stammtafel »Eva« hieß. Beide Quellen berichten, daß er »kein Erben hinter im gelassen«. Während Haller einfach anmerkt: »er ist zum heyligen Grab gewest«, sind auf der Stammtafel zwei Abzeichen der Grabesritterschaft mit den Zahlen 1468 und 1472; wir treffen hier auf die Tradition, daß Martin Ketzel zweimal am heiligen Grab gewesen sei. Also Haller (1535) weiß von dieser doppelten Pilgerfahrt noch nichts; aber zu Ende des 16. Jahrhunderts ist die Erweiterung der Tradition geschehen und wir begegnen ihr nun immer wieder. Neben dem Stammbaum hängt im Germanischen Museum eine am letzten August 1595 angefertigte Ketzelsche Gedenktafel. Diese ist in zehn Felder geteilt; die letzten beiden sind leer, die anderen acht enthalten Bilder und Wappen jener Ketzel, die Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen haben. Die dazu gehörigen Inschriften lauten:

»Heinrich Ketzel zug zum heyligen Grab und auf Sant Katherina Pergk Synay 1389 Jar. Jorg Ketzel zug zum heyligen Grab mit Markgraf Friderich, Churfürst auß der Marck, 1453. Ulrich Ketzel fur auf dem Wasser auß dem Niderland zum heyligen Grab 1462 Jar. Mertein Ketzel zug zwir zum heyligen Grab mit hertzog Ott von Bairn 1468 und mit hertzog Albrecht von Sachsen 1472. Wolf Ketzel zug zum heyligen Grab mit hertzog Friderich von Sachsen Churfürst und hertzog Christoff von Bairn 1493 Jar. Jorg Ketzel zug zum heyligen Grab mit hertzog Heinrich von Sachsen 1498 Jahr. Sebolt Ketzel zug auch mit herzog Heinrich von Sachsen zum heyligen Grab 1498. Michel Ketzel zug zum heyligen Grab mit Graf Herman von Henenpergk 1503 Jar.«

Daß wir es, was die Jahreszahlen der Ketzelschen Pilgerreisen betrifft, mit einer recht zweifelhaften Tradition zu tun haben, ist sofort ersichtlich. Denn Herzog Otto von Bayern, mit dem er die erste Fahrt

soll unternommen haben, war nicht 1468, sondern 1460 in Jerusalem.[8]) Herzog Albrecht von Sachsen aber unternahm seine Pilgerfahrt nicht 1472, sondern wie wir wissen 1476. Die Tradition, einmal entstanden, erhielt sich. So finden wir jetzt noch in der »Suden« (Betsal) ein kleines Glasbild, das ein Allianzwappen und vier Ordenszeichen aufweist; dabei steht »Mertha ketzell 1468 1472«.

Wann dieses Glasbild entstanden ist, wissen wir nicht, aber es ist wohl möglich, daß es noch etwas früher angesetzt werden darf, als die glücklicherweise datierte Gedächtnistafel. Das Bild gehörte zu einer größeren Serie zum Stubenschmuck bestimmter Wappen; ein weiteres (leider zerbrochenes) Stück findet sich in der »Suden« mit der Inschrift Heinrich ketzell 1389, fünf ähnliche im Germanischen Museum (Kreuzgangflügel 48)

»Jorg ketzell 1453
Vlrich ketzell 1462
wolf ketzell 1493
Jorg ketzell 1498
Sebolt ketzell 1498«.

Ganz ähnliche an die Wand gemalte Allianzwappen der acht am heil. Grab gewesenen Ketzel wurden im Jahre 1902 im Zimmer 29/30 des ersten Stockes im »Weinstadel« entdeckt und aus Versehen wieder übertüncht. Es scheint, daß verschiedene Kirchen, Anstalten usw. begründeten Anlaß hatten, das Andenken der 1588 ausgestorbenen Familie in Ehren zu bewahren. So erklären sich die vielen, immer auf die Gesamtfamilie sich beziehenden Gedächtnisbilder.

Will beschreibt in seinen »Münzbelustigungen« ein 1696 beim Brand der Ägidienkirche zerstörtes »Rittergedächtnis« der Ketzel; da lesen wir IV, 183 ff. übereinstimmend mit den eben geschilderten Denkmälern:

»Das vornehmste und seltenste von diesem Geschlechte ist, daß ihrer so viele den Ritterstand geführet, mit Fürsten und Herren große Reisen getan und zum heiligen Grabe gezogen sind. Dieser Ritter Gedächtnis war in der alten Egidien-Kirche, in einem Fenster daselbst auf der Emporkirche an der Mittagsseite, und verdient, weil es A. 1696 mit der Kirche abgebrannt ist, der Vergessenheit entrissen und aufbewahrt zu werden. Es ist folgenden Inhalts:

1. Ich Heinrich Ketzel zug zum H. Grab und auf St. Catharinä Berg A. 1389.

---

[8]) Röhricht u. Meisner, Deutsche Pilgerfahrten n. d. heil. Lande, 1880 S. 481.

2. Ich Georg Ketzel zug zum H. Grab mit Marggraf Friedrich, Churfürsten aus der Mark A. 1453.
3. Ich Ulrich Ketzel fuhr auf dem Wasser aus den Niederlanden zum H. Grab A. 1462.
4. Ich Martin Ketzel zug zwier zum H. Grab, mit Herzog Ott von Bayern A. 1468. und mit Herzog Albrecht von Sachsen A. 1472.

Bey ihm sitzt St. Hieronymus mit bloßem Haubte, rothem Cardinal-Rocke, darunter ein weißes Gewand, auf seinem Pult ein Cruxifix, unter und neben ihm liegt ein Löwe. St. Hieronymus schreibt in einem Buche. Neben ihm kniet der Ketzel, als Ritter, hinter ihm das Wappen habend.«

Endlich finden sich mehrfach, offenbar auf dieses »Rittergedächtnis« zurückgehende alte Kupferstiche der acht Ketzel, die Pilgerfahrten unternommen haben. Martin Ketzel ist im Harnisch dargestellt. Oben zweimal das Zeichen des Grabesritterschaft, unten die Embleme Blumentopf und Schwert mit einem S-förmigen Band umwunden, jenes vielleicht das Zeichen des Arragonischen Ritterordens der Blumentöpfe oder des Navarraschen Ordens S. Maria von der Lilie (Will IV, 181), dieses das Ordenszeichen Equitum Ensiferorum Cypri. S = Silentium (Will IV, 180 f.)?

Unter dem Bild ist das Wappen und in einer von zwei Adlern gebildeten Umrahmung die Schrift:

»Martin Kötzel zug zwey
mal zum Heiligen grab mit
Hertzog Ott von Bairn 1468.
und mit Hertzog Albrecht
von Sachsen 1472«.

Was ist also von der, wie Daun meint, »nur sagenhaften, jedoch nicht unglaubwürdigen Sage« von der zweimaligen Reise ins heilige Land zu halten? Da die Pilgerschrift Ketzels davon auch nicht die leiseste Spur enthält, daß es sich im Jahre 1476 um einen zweiten Besuch des heiligen Grabes handle, da auch die zeitlich ihr am nächsten stehende Tradition (Hallersches Geschlechterbuch von 1535) noch nichts von einer zweimaligen Pilgerfahrt weiß, offenbar gar nichts. Diese Sage ist nicht nur »sagenhaft«, sondern auch »unglaubwürdig«. Wir wissen in historisch einwandsfreier Weise lediglich von **einer** Fahrt Martin Ketzels ins heilige Land, die im Jahre 1476 stattfand.

Die Tradition bringt Martin Ketzel in Beziehung zu den Adam Krafftschen Stationsbildern oder, wie die Alten sagten, zu den sieben Fällen Christi. Diese von Daun für pure Geschichte genommene Über-

lieferung dürfte noch »sagenhafter« sein, als die Erzählung von den zwei Reisen. Denn während diese wenigstens zu Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist, treffen wir erst 100 Jahre später auf die erste Spur jener. Gugel bringt nämlich in seinem 1682 zu Nürnberg gedruckten Buche »Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis« S. 310 zuerst folgende Geschichte:

»Im übrigen ist auch hierbey zu wissen, daß ein Uhraltes Adeliges Geschlecht gewesen, die Kötzel genannt, deren 8. allein von ihnen nacher Jerusalem gezogen, und Ritter des Catharinen Bergs und H. Grabes worden seynd, darunter einer, Martin Kötzel genannt, sich in diesen H. Landen umgesehen und alles fleissig observiret und notiret, auch sich bemühet, von der Stadt Jerusalem die Schritt zu zehlen, wie weit von des Pilati Hauß zu jedem Ort, da der HErr Christus in seiner Creutzigung und Tode gewandlet. Als nun aber inzwischen er wiederum hier angelangt, und die Bemerckung verlohren, ist solcher de novo wieder hineingereist, und solches nochmahlen abgemessen, und zur Gedåchtnus diese in Stein durch damahligen künstlichen Meister und Steinmetzen Adam Krafft verfertigen und zurichten lassen, als noch vor Augen und zu sehen ist, an unterschiedlichen Gårten-Wånden, bis hin an S. Johannis Kirchhof. Wiedann obgedachter seel. herr Kötzel von dem damahligen Rietherischen, nachmals Topplerischen Hauß bey dem Thůrgärtner Thor, sowie das zu HErrn Christi Lebszeiten Pilati Hauß zu Jerusalem solle gelegen und gebauet worden seyn, angefangen hinaus vor die Stadt zu rechnen, auch den Anfang bei dem Rietherischen Garten genommen, daselbsten die Ausführung Christi, und Begegnung seiner lieben Mutter, welche in Ohnmacht sinket, zu sehen, mit dieser Unterschrift« usw.

Sehen wir zu, ob die Ketzelsche Pilgerschrift von 1476 etwas enthält, was sich mit dieser Tradition in Zusammenhang bringen läßt. Damit jedermann selber urteilen möge, sei die Beschreibung, die Ketzel in seinem Itinerar von der Via dolorosa gibt, mitgeteilt.

»Item, des ersten kamen wir für den Tempel des hailigen Grabs, und da der Berg Calvaria ist, da Gott der Her worden ist gekreuzigot. Aber wir wurdenn dismal nit darein gelassen; doch kniegten wir nider und empfiengen Ablas.

Item, vor der Kirchenthür pey zechenn Schritt her dan ist die Statt, da Gott der Her untter dem Creutz niedergesuncken ist. Er hatt auch offt daselbst geruet, wan er fůrgieng und da sach die Stat Calvarie, da er fůr uns armen Sunder sterben wolt. Ablas †.

Item, ausserhalb for dem Tempell stund fier Capeln, die yetz die Haydenn inhabent, und die Cristen kumen nit darein. Die ain ist geweicht in der Eren der Muter Gottes und Sant Johanes Evangelisten. Da ist Ablas †.

Item, die ander Capell ist geweicht in der Erenn aller hayligen Engell. Da ist auch Ablas †.

Item, die drit Capell ist geweicht in der Erenn Sant Johannes des Tauffers. Ablas †.

Item, die fiert Capell ist geweicht in der Eren der Liebhaberin Santa Maria Magdalena. Ablas †.

Item, darnach gett man furbas, und get die Stat Jerus. abwarts, so kumpt man des ersten zu Veronica Haus. Daselbst hat si unserm Heren das Tuch geben, darein er sein hailiges Antlit drucket, als es dan noch zu Rom ist. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu des reichen Mans Haus, der dem armen Lasaro die Prossen versaget, die von seim Tisch fiellen. Stett noch gantz da, das ain Haid darinn want. Ablas †.

Item, darnach so schlecht man herum in der gelincken Hant, und kumptt an ain Eg, gand drey Weg zusamen; daselbst zwungen die Juden den Simonem Ziraneum, das er unserm Heren must helffen das Creutz tragen. Ablas †.

Item, darnach ain klain Weg fürbas kumpt man an die Statt, da sich Cristus untter dem Creutz umbkert, und sprach zu den andechtigen Frawen, die umb ihn wainten: Ir Tochtern von Syon, waint nit uber mich, sunder waint uber euch und ewre Kinder u. s. w. Da ist Ablas †.

Item, darnach kumpt man zutz ainer zerbrochen Kirchen ist unsser Frawen Capell. Daselbst ist die Mutter Gottes gestanden, als si unsern Heren hatt gesechen das Creutz tragen, und ist da for großem Hertzenlayd in Unmacht nidergesuncken. Ablas †.

Item, darnach kumpt man furbas, da stett ain Schwibogen uber die Gassen, dardurch man gett; darinn stend zwen weis Stain, darauff ist unser Her J. C. gestanden, als er ihn verurtaylt hatt, und als er ihn den Juden zaigt, da er sprach ecce homo. Dieselben zwen Stain hatt Santa Helena lassen hineinmauren zu ewigen Gedechtnůs, wobich (wo icht) Cristen da furgand. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu der Schul, da unser liebe Fraw die hayligen Geschrifft gelernot hat. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu des Gleisners Haus, da unsser lieber Her Sant Maria Magdalena ir Sůnd vergeben hat. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu Pilatus Haus, stett zu der gelingen Hand, darinn Got der Her gegaislot und zu dem Tod verurtaylt ward; stett noch, aber es want Niemant darinn. Ablas †.«

Man vergleiche mit dieser Ketzelschen Via dolorosa die Unterschriften unter den Krafftschen sieben Fällen:9)

9) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897, S. 65—69.

»1. Hir begegnet Christus seiner wirdigen lieben Mutter die vor großen herzenleit anmechtig ward II^c schrit von Pilatus haws.

2. Hir ward Simon gezwungen Christo sein kreutz helfen tragen II^cLXXXXV (295) schrit von Pilatus Haus.

3. Hir sprach Christus Ir Dochter Jherusale' nit weynt uber mich sunder uber euch un' ewre kinder III^cLXXX schritt vo' pilat' haws.

4. Hier hat Cristus sein heiligs angesicht der heiligen Frau Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws V^c (500) Sritt von Pilatus Haws.

5. Hier tregt Christus das Creutz und wird von den Juden ser hart geslagen VII^cLXXX (780) Srytt von Pilatus Haus.

6. Hier felt Christus vor großer anmacht auf die Erden bei M^c (1000)[10]) Srytt von Pilatus haus.

7. Hier leyt Christus vor seiner gebenedeyten wirdigen muter, die in mit großem Hertzenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynet.«

Man sieht sofort, daß Angaben der Entfernungen der Stationen von einander oder vom Haus des Pilatus, wie sie auf den Krafftschen Bildwerken stehen, bei Ketzel vollständig fehlen. Da der Weg bei Ketzel vom heiligen Grab zum Pilatushaus beschrieben ist, erscheinen die Stationen in entgegengesetzter Reihenfolge wie bei den sieben Fällen. Zwei Stationen der Krafftschen Reihe, die siebente und fünfte, werden von Ketzel nicht erwähnt. Während jene indes, wie begreiflich ist, bei der Schilderung des Inneren der Grabeskirche noch genannt wird, ist von dieser überhaupt nicht die Rede. Ja noch mehr; die aufgeführten und beiden gemeinsamen Stationen erscheinen bei Ketzel in der Reihenfolge 6 — 4 — 2 — 3 — 1, die zweite und dritte Station haben den Platz bei Ketzel und Krafft vertauscht. Kurz, die Differenz zwischen dem, was wir der Tradition zufolge in einem Ketzelschen Itinerar erwarten mußten und dem, was uns dieses in Wahrheit darbietet, könnte kaum größer sein. Die Krafftschen Stationen haben offenbar mit Martin Ketzel gar nichts zu schaffen und dieser weiß nichts von jenen. Anstatt einer jungen und in sich widerspruchsvollen Tradition nachzugehen und mit subjektiver Willkür zu bestimmen, was an derselben glaubwürdig oder unglaubwürdig sein dürfte, empfiehlt es sich die Bahn der Geschichte aufzusuchen und zuzusehen, was uns denn vor dem Auftauchen der Ketzelsage über die Stationen berichtet wird.

---

[10]) Soll heißen 1100.

II.

Geschichtliche Nachrichten über die Krafftschen Stationen.

Die älteste Nachricht über die Stationen verdanken wir dem bekannten Schreibmeister Neudörfer,[11]) in dessen »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahr 1547 folgender, von einem anderen Autor herübergenommener Satz zu lesen ist:

»Vor dem Thiergärtner Thor, da hat er in Stein gehauen und aufgerichtet die sieben Fälle Christi bis hinaus ad montem Calvariae zu der Capellen bei St. Johannis, dasselbige große Creuz, mit samt den 2 Schächern, auch die Bilder neben und gegen dem Kreuz, darnach die Begräbniß im Capellein, samt den Bildern daselbst.«

Eine andere, etwas erweiterte und jüngere Leseart der nämlichen Stelle lautet:[12])

»Ao 1508 hat er vor dem Thiergärtner-Thor in Stein gehauen und auffgericht die Siebenfäll Christi, welche man gemeinlich nennet bei den sieben Kreuzen, bis hinaus ad montem Calvariae, zu den Capellein bei St. Johannis, zu den heiligen Grab genanndt, dasselbig grosse Creuz, mit samt den zween Schäger, auch die Bilder neben und gegen dem Creuz, darnach die Begräbnuß im Capellein, samt den Bildern daselbst.«

Die in der Nürnberger Stadtbibliothek vorhandene, aus der Willschen Bücherei stammende, handschriftliche, undatierte »Kurtze Erzehlung«[13]) mit dem S. 9 beginnenden »Lob etlicher Künstler« ist eine Entlehnung aus Neudörfer (oder dessen Vorlage?):

»Vorm Thiergärtner Thor hat Er in einem Stein gehauen, die 7 fäll Christi, biß hinaus ad montem Calvariae, zum Capelle bey St. Johannes, das selbe grose Creütz mit sampt den Zweyen Schechern, auch die Bilder neben und gegen den Creüz über, darnach die Begräbnus in Capellein hat Er mit noch viel andrer Sach gemacht.«

Auf lange Zeit hinaus begegnen wir nur dieser nüchternen Neudörferschen Tradition. Noch Sandrart schreibt im Jahre 1675:

»Vor dem Thiergärtner-Thor in Stein die so genannte sieben Fäll Christi bis an den Berg Calvariae hinaus, zum S. Johannes Capellein, wohin er auch das grosse Creuz mit den zweyen Schächern, und die Bilder neben und gegen dem Creuz, samt der Begräbnis in dem Capellein gemacht.«

---

[11]) Lochner, Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547. Wien 1875, S. 10ff.

[12]) Wanderer, Adam Krafft und seine Schule. Nürnberg 1869, S. 3.

[13]) Manuscr. Will III, 919.

Das Charakteristische dieser ältesten Nachrichten über das Stationenwerk ist 1., daß die sieben Fälle vom Tiergärtnertor bis zur Kapelle bei St. Johannis, d. h. bis zu der sogen. Holzschuherkapelle, dem Bergungsort der Krafftschen Grablegung, gehen; 2. daß die »Begräbniß im Capellein«, also eben die von Krafft geschaffene Grablegungsgruppe in der Holzschuherkapelle, mit zu dem Stationenwerk gerechnet wird, und 3. daß jede Beziehung auf Martin Ketzel als den Stifter des Kreuzwegs fehlt.

Um mit dem dritten Punkt zu beginnen, so ist das Schweigen über den Stifter der Stationen um so merkwürdiger, als Neudörfer bei den anderen Werken des Meisters fast immer angibt, in wessen Auftrag sie gemacht worden seien. Die Neudörferschen Nachrichten sind mehrfach abgeschrieben und ergänzt worden, worüber man Lochners Ausgabe nachsehen möge, aber eine den Stifter der Stationen betreffende Ergänzung suchen wir vergebens. Schon zu Neudörfers Zeit war der Name des Stifters vergessen, aber die Sage hatte sich des Gegenstandes noch nicht bemächtigt, um irgend ein berühmtes Nürnbergisches Geschlecht mit den Stationen in Zusammenhang zu setzen.

Die ältesten Nachrichten bringen ferner die Stationen in Verbindung mit der einstmals am St. Johannisfriedhof stehenden, später aber in den auch nach dieser Seite erweiterten Begräbnisplatz nachträglich einbezogenen Grabkapelle. Es ist dies selbstverständlich nicht das »Johanniskirchlein«, wie Daun anzunehmen scheint, sondern die sogenannte Holzschuherkapelle. Dieselbe heißt auch die Kapelle zum heil. Grab, nach den Nürnberger Fremdenführern wegen einer angeblichen Ähnlichkeit mit dem heil. Grab in Jerusalem, von der ich allerdings auch nicht die leiseste Spur habe entdecken können, in Wahrheit natürlich wegen der in ihr geborgenen Grablegung Adam Kraffts. Dieses heilige Grab ist im Jahre 1508 jedenfalls bereits aufgestellt gewesen, denn die dazu gehörige Nischenmalerei trägt diese Jahreszahl. Ob das Grab anfangs ebenso wie die Stationen im Freien stand und die Kapelle erst später angebaut wurde, muß späterer Untersuchung vorbehalten bleiben. Daß die Grabesnische nicht harmonisch mit der Kapelle verbunden, sondern ihr mehr angehängt ist, weiß ja jeder Besucher aus eigener Anschauung.

Sehr auffallend ist es, daß Daun den so natürlichen und notwendigen Zusammenhang der Stationen mit der Grablegung übersehen hat, obwohl er selbst davon redet, daß die Holzschuhersche Kapelle früher außerhalb des Kirchhofes stand.[15] Soviel mir bekannt ist, findet

[14]) Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. 1675, S. 221.

[15]) Daun, Adam Krafft, S. 81.

jedes alte Stationenwerk seinen Endpunkt in einer Grablegung. So endigten beispielsweise die Görlitzer Stationen beim heiligen Grab in der Kreuzkirche daselbst.[16]) Ebenso war es bei den alten Stationen in Rom, Venedig und Antwerpen. Auch das von Daun angeführte Büchlein aus dem Jahr 1521 (Daun, Adam Krafft, S. 72) »Die maynung diß büchleins, die geystlich straß bin ich genant Im leyden Christi wohl bekant«, das sich vielfach an die Krafftschen Stationen anlehnt, hat als letztes Bild eine Grablegung, zu der die Krafftsche Gruppe als Vorbild diente.

Wir werden später sehen, daß ein besonders naher Zusammenhang zwischen den Nürnberger und Bamberger Stationen obwaltet. Lediglich die Tatsache, daß die Bamberger Stationen mit einer großen Grablegung in der Kirche St. Getreu abschließen, hätte mindestens die Frage nahelegen sollen, was denn in Nürnberg den Abschluß bildet, wenn nicht die Grablegung. Der Calvarienberg sicher nicht; denn nach ihm finden wir ja erst die siebente Station, die Beweinung Jesu. Wer heute noch den Krafftschen Stationen folgt und sich vorstellt, daß die Grablegung mit der Holzschuherkapelle ehemals nicht von der Kirchhofmauer umschlossen wurde, kann zu gar keinem anderen Ergebnis kommen, als daß hier, wo der gekreuzigte Leib seine Ruhe findet, das Ende der Stationen sei. Hätte Daun seinen Augen und der historischen Tradition getraut, statt sich von einer ganz haltlosen und widerspruchsvollen Sage blenden zu lassen, die er nicht auf ihren Ursprung verfolgte, so hätte er der Wahrheit über die Stationen näher kommen müssen, als es nunmehr geschehen ist.

---

[16]) Hoffmannus, Script. rer. Lusit 1719, Tom I, pars altera S. 16 f. Vgl. den Plan von Görlitz am Schluß der Introductio und die »Abbildung der Ausführung Christi zu seinem schmertzl. Leyden, nebst Vorstellung des so genannten heil. Grabes und der Creütz-Kirche in Görlitz 1719«.

(Schluß folgt.)

Dürers Dresdener Skizzenbuch.

Bemerkungen zu der Ausgabe von Dr. Bruck.

Von **Ludwig Justi.**

Während bisher nur wenige Blätter des Dresdener Skizzenbuches in Photographien vorlagen, ist jetzt bei Heitz in Straßburg eine umfassende Ausgabe in vortrefflichen Reproduktionen erschienen, eine wertvolle Ergänzung zu dem Lippmannschen Werke. Den Tafeln geht ein Text von Dr. Bruck voraus: ein beschreibendes Verzeichnis und eine Einleitung; beide sind durchaus nicht so, wie sie sein sollten. Aus der langen Einleitung kann man nichts lernen. Der Leser dürfte doch wohl erwarten, in Kürze und Klarheit über das spezielle Gebiet dieser Zeichnungen, vor allem Dürers Proportionsstudien, orientiert zu werden: welche Prinzipien darin sind, wie diese sich gruppieren und aufeinander folgen. In dem Verzeichnis wäre die einzigartige Gelegenheit gewesen, den Leser ohne Mühe in den Sinn dieser auf den ersten Blick so verworrenen Bestrebungen des Meisters einzuführen. Wenn dem Herausgeber diese Dinge nicht interessant genug waren, so hätte er doch lieber seinen Text unterdrücken sollen, und wenn er glaubte, daß auch der Käufer des Werkes sich nicht dafür interessiere, so hätte füglich die ganze Ausgabe unterbleiben können.

I.

Daß sich der Herausgeber wirklich nicht für seine Materie interessiert, zeigen zahlreiche Irrtümer. Es ist von niemandem zu verlangen, daß er ein Kenner Dürerscher Proportionsstudien sein solle, namentlich dieser späteren Zeit (wo sie mit seinem eigentlichen künstlerischen Schaffen nichts mehr zu tun haben); wenn man aber, wie es für einen Herausgeber doch unvermeidlich ist, mehrere Stunden mit den Blättern hantiert, so verraten derartige Irrtümer eine eminente Interesselosigkeit. Nur so ist es zu erklären, daß Bruck Erscheinungen falsch deutet, die er an anderen Stellen zu erkennen nicht umhin kann.

Auf Tafel 83 ist eine Profilfigur reproduziert. Die Maße sind, wie gewöhnlich, in Bogen hineingeschrieben, die einen Punkt mit dem anderen verbinden. Nun korrigiert Dürer diese Figur, verbreitert sie an einer

Seite, rechts, schreibt wiederum die Maße mit Bogen hinein; so treffen an den Hauptstellen je zwei Bogen zusammen, von oben und unten: Bruck hält das für Durchschnitte des Körpers! Wer freilich das Blatt in die Hand nimmt, ohne je Dürersche Proportionsstudien gesehen zu haben, der könnte das vielleicht auf den ersten Blick meinen, würde sich aber sofort bedenken, wenn er die beigeschriebenen Maßzahlen läse, er würde auch finden, daß die Bogen verschieden lang sind, den Zahlen entsprechend, und schließlich daß Durchschnitte ganz anders aussehen müßten.

Ein anderes Beispiel.

Düıer zeichnet die Horizontalschnitte des Körpers an den wichtigsten Stellen; er zeichnet diese Schnitte alle nebeneinander; dann zeichnet er sie auch an einer Stelle aufeinander, so daß der ganze Körper in einer Art von Durchsicht erscheint (etwa wie ein Schulmodell eines stereometrischen Körpers, bei dem nur die Kanten aus Metall gegeben, die Flächen weggelassen sind); ein interessanter Versuch des Künstlers, sich eine sozusagen dreidimensionale Vorstellung vom Körper zu verschaffen. Während nun Bruck an zwei Stellen (61, 63) die Sache richtig erklärt (wo sie freilich schon wegen der Beischriften nicht zu verkennen ist), erklärt er sie ein andermal (Taf. 52) unbegreiflicherweise falsch.

Ein anderer Versuch, das Dreidimensionale klar zu stellen: Dürer denkt sich die Hauptteile der menschlichen Figur in möglichst einfache stereometrische Körper hinein; diese kann er dann gegeneinander verschieben, wenn er die ganze Figur in reiche Bewegung bringen will: er zeichnet die einzelnen stereometrischen Körper in Verkürzung, und dann bringt er die irrationalen Kurven der menschlichen Figur hinein — ein höchst interessanter Versuch, das praktische Naturstudium der Verkürzung durch theoretische und umständliche Konstruktion zu ersetzen oder zum mindesten zu sichern; theoretische Konstruktion und geduldiges Handwerk sollen die Genialität des italienischen scorto reglementieren. Bruck sagt hiervon nichts, er findet nur, die Figuren seien »gleichsam wie aus nach bestimmten Massen behauenen Steinen aufeinander geschichtet«, Dürer habe dabei an Steinmetzen gedacht (auf Grund einer nebenher von Dürer gemachten Bemerkung). Bei der Seitenansicht der Figur erscheinen jene stereometrischen Körper als Rechtecke u. dergl., und zwar fallen ihre Grundlinien bei ruhiger Haltung der Figur zusammen; ist sie bewegt, so bilden die Grundlinien Winkel miteinander, und die hier entstehenden Schnittpunkte markiert Dürer mit kleinen Dreiecken; sie bezeichnen zugleich anatomische Stellen entsprechender Funktion, Wirbelsäule und Hüftgelenk. Bruck erklärt diese Dreiecke bei den bewegten Seitenfiguren als Gelenke oder Hauptgelenkpunkte (64, 94), was mindestens unklar ist; bei ruhigstehenden Seitenfiguren dagegen bezeichnet er sie als Wirbel-

säule (56, 58; bei 59 und 61 erwähnt er sie gar nicht); das trifft wiederum für die unteren Punkte nicht zu, da doch die Wirbelsäule nicht mitten durch die Gedärme läuft. Vor allem aber ist wieder der Zusammenhang gleicher Erscheinungen nicht beachtet, dem Betrachter das Verständnis nicht erleichtert.

In einer weiteren Gruppe von Studien macht Dürer einen anderen Versuch, der Verkürzung durch Konstruktion beizukommen. Er zeichnet die Vorderansicht einer bewegten, aber nicht verkürzten Figur; daneben rechts gibt er dann die Seitenansicht, bei der nun verschiedene Verkürzungen herauskommen, z. B. verkürzt sich der Kopf, indem er nach vorn geneigt ist, während er bei der ersten Zeichnung im Profil gesenkt erscheint, also in normalen Maßverhältnissen; Dürer findet nun die Verkürzung, indem er von der linken zur rechten Figur Horizontalen zieht. Bruck erkennt zwar nicht den Sinn dieser Konstruktion, aber er bezeichnet doch wenigstens einmal (96) die rechte als »dieselbe Figur«; bei anderen Blättern jedoch bemerkt er selbst dies nicht einmal, ja er bezeichnet die rechte Figur als »eine andere weibliche Figur« (97).

In allen diesen Fällen hätte es durchaus keines Scharfsinns bedurft, da die Erklärungen am Wege liegen und außerdem auch noch durch die gedruckte Proportionslehre gegeben sind. Die Irrtümer erklären sich aus der Flüchtigkeit des Autors und der Interesselosigkeit für die Materie. Wie flüchtig er gearbeitet hat, zeigt die Beförderung von Greifen zu Adlern (139): auch für ornamentale Tiere scheint er sich leider nicht zu interessieren, sonst hätte er wohl den »Lindwurmb« (130) als ein Werk fremder Hand erkannt, derselben Hand, die den Arion zeichnete (Lippmann 411).

Die auffallendste unter diesen Flüchtigkeiten ist die Wiedergabe einer Dürerschen Aufschrift, Tafel 8. Zuweilen nämlich gibt Bruck solche Aufschriften wieder, freilich ohne Prinzip in der Schreibweise wie in der Auswahl. Strenge Richter würden die Wiedergabe aller Aufschriften fordern, da sie oft schwer zu lesen sind; der Herausgeber hätte zweifellos damit mehr Erleichterung verschafft als mit der Beschreibung von Bewegungen, die doch jeder ABC-Schütze erkennt. (Auch hätte er sich und uns nicht damit bemühen sollen, dieselben Dinge, die stereotyp wiederkehren, jedesmal anders zu beschreiben.) Also eine Aufschrift auf Tafel 8 wird von Bruck wiedergegeben: »Proporz dick und dinn dy mag man.« Was das heißen soll, kann freilich der arme Leser nur mit viel Scharfsinn herausbringen; vor dem Original ist es schon leichter. Tafel 6 u. 8 stehen nämlich in dem Dresdener Buche nebeneinander (wie man aus den bei Bruck eingeklammerten Seitenzahlen des Originals erforschen kann), und über beide Blätter weg ist die Unterschrift gegeben: »Dz sind zweyerley

pporczn dick und dun dy mag man pign wy man wil.« Bruck gibt nur die rechte Hälfte dieser Unterschrift! kaum begreiflich, da die Zusammengehörigkeit der beiden schon durch ihre Farbigkeit auffallenden Zeichnungen in die Augen springt; auch die Absicht ihrer Zusammenstellung springt in die Augen, so daß man den Sinn der Unterschrift schon beinahe erraten könnte. Übrigens sind gerade diese Figuren und ihre Unterschriften von besonderem Interesse in der Entwicklung der Dürerschen Proportionsstudien; diese ihre Stellung habe ich in meiner Schrift über »Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers« S. 24 dargelegt; dort heißt es: »Beide Figuren geben schon, wie die Unterschrift sagt, ‚zweyerley proporczn dick und dün‘ — einer der ersten Versuche in dieser Richtung: der bis jetzt einheitliche Kanon beginnt sich zu zersplittern.«

II.

Es sei nun noch in Kürze dargestellt, was wir von der Entwicklung der Dürerschen Proportionsstudien an den Dresdener Zeichnungen beobachten, nämlich den Übergang von der frühen zur späten Epoche dieser Studien. Eine erschöpfende Darstellung, die hier natürlich nicht am Platze ist, wäre m. E. die Aufgabe der Bruckschen Edition gewesen, aber seine Einleitung (auf die wir gar nicht eingehen wollen) wie seine Beschreibungen enthalten von allem, was im folgenden skizziert werden soll, gar nichts; auch die Reihenfolge der Tafeln, die doch nach seiner eigenen Angabe »das Zusammengehörige zueinander bringen« soll, zeigt nur, wie unklar ihm ist, was eigentlich zusammengehört. Um so merkwürdiger, als in meiner vorhin genannten Abhandlung (die von Bruck mehrfach zitiert wird, wenn auch nicht mit den in Betracht kommenden Seitenzahlen) schon auf die Hauptmomente jenes im Dresdener Skizzenbuche vorliegenden Übergangs hingewiesen und seine Einstellung in die Gesamtentwicklung der Dürerschen Proportionsstudien gegeben wird.

Anfang und Ende dieser Studien sind recht verschieden. Der Anfang ist, daß Dürer seine Bemühungen unmittelbar in seinen Werken verwertet. Er konstruiert nackte Figuren für seine Kupferstiche, z. T. ist die Verwendung tatsächlich geschehen, z. T. ist es bei Vorbereitungen geblieben. Die Figuren sind leicht bewegt, zumeist in der Haltung des belvederischen Apoll. Das Schema ist geometrisch, arbeitet mit Kreisen und Rechtecken; vielfach gibt die Konstruktion den Umriß des Körpers. Die Hauptmaße sind nach Vitruv genommen.

Demgegenüber ist das Ende, in der gedruckten Proportionslehre vorliegend, rein theoretisch: Dürer arbeitet nicht zur unmittelbaren Verwertung in einzelnen Werken, sondern er will ein Lehrbuch geben. Die

Haltung der Figuren ist völlig starr (Bewegungen müssen erst durch Konstruktion abgeleitet werden). Statt der Rechtecke und Kreise finden wir nur noch Angaben von Entfernungen, von rechts nach links und von oben nach unten gemessen, also Bestimmung von Punkten; der Umriß des Körpers soll frei zwischen den festgelegten Punkten gezogen werden. Endlich handelt es sich nicht mehr um Ein Schema auf Grund der Vitruvischen Maße, das ließe sich nur noch in der Aufstellung einer Art von Normalgestalt finden; vielmehr sind eine ganze Fülle von Möglichkeiten der Proportion gegeben, und es ist gar nicht die Reduzierung auf einfache Maßverhältnisse angestrebt, diese sind vielmehr meist sehr kompliziert, wahrscheinlich häufig am Modell ermittelt; und in der Einleitung sagt Dürer, man könne auch andere Maße aufstellen. Die Umständlichkeit und das Übermaß von Methoden erinnern, um etwas bekanntes zu zitieren, an die Meistersinger.

Die frühe und die späte Epoche der Dürerschen Proportionsstudien sind also völlig entgegengesetzt. Die erste umfaßt etwa die Jahre 1501 bis 1507; sie ist von unmittelbarer Wichtigkeit für die Beurteilung einer ganzen Reihe Dürerscher Arbeiten. Die zweite Gruppe geht von 1513 bis 1528, sie hat mit Dürerschen Kunstwerken nicht unmittelbar zu tun, dagegen gibt sie Einblick in seine Art zu denken.

Die Dresdener Zeichnungen nun stammen vielfach aus der Zeit des Übergangs von der ersten zur zweiten Epoche. Die vorhin genannten Momente, die für die zweite Epoche maßgebend sind, kommen natürlich nicht alle auf einmal, aber seit 1513 sind sie alle da.

Geben wir den weiblichen Figuren den Vortritt. Die älteste finden wir Tafel 70, um 1504 anzusetzen: das Schema stimmt im wesentlichen mit der Eva des Kupferstichs überein, in der geometrischen Anlage wie in der Proportionierung, der Brustkorb ist durch ein Quadrat aus $^1/_6$ der Körperlänge bestimmt, also ziemlich breit und kurz.

Es folgt Tafel 74 eine (der Berliner Zeichnung Lippmann 38 sehr ähnliche) Konstruktion, mit stärkster Benutzung von Zirkelschlägen für die Formen des Körpers; die Proportionierung, die dort mit dem Schema des männlichen Körpers nahezu übereinstimmte, ist jetzt stark differenziert; der Brustkorb schmaler und höher, die Hüften verhältnismäßig stärker ausladend, die Beine kürzer. (Näheres in der oben zitierten Schrift S. 15 ff.)

Während diese beiden Konstruktionen noch der ersten Epoche angehören, führt Tafel 72 in die Zeit des Übergangs: man sieht noch den Zusammenhang mit dem alten Schema, doch ist schon eine völlig starre Haltung angenommen, die in einem Kunstwerk nicht zu brauchen wäre, also ein Hinsteuern auf das Lehrbuch. Das Blatt dürfte 1507 zu datieren sein.

Zu solchen Übergangserscheinungen gehört auch die (im Eindruck der Verhältnisse recht unglückliche) Figur Tafel 91, in der man die Auflösung des alten geometrischen Schemas beobachten kann. (Eine ähnliche Erscheinung in einer Zeichnung des Londoner Codex, Abb. Conway, Literary remains of A. D., S. 234.)

Ein Blatt von 1508, Tafel 79, gibt dann schon in mehreren Momenten die Charakteristika der zweiten Epoche, des Lehrbuchs. Die Haltung ist völlig schematisch (sie sei der Einfachheit halber als »Buchschema« bezeichnet): genaue Frontalansicht, die Füße nebeneinander gestellt, der eine Arm nach unten ausgestreckt, die innere Handfläche nach vorn, der andere Arm, weil entbehrlich, auf den Rücken gelegt — die ganze Haltung ist also derart angeordnet, daß sich die Maße möglichst gut daran zeigen lassen. Des weiteren deutet auf die spätere Epoche hin, daß es sich hier nicht mehr um eine Idealfigur handelt, höchstens um eine Normalfigur, ein »dickes, bäurisches Weib«. Endlich drittens wirkt das geometrische Schema nur noch vereinzelt nach, in der Hauptsache werden Entfernungen gemessen, freilich noch wenige und noch in einfachen Verhältniszahlen.

Etwa auf derselben Stufe des Übergangs stehen zwei weibliche Profilfiguren, Tafel 86 von 1507, Tafel 83 von 1509. Auf die spätere Epoche weist vor allem die starre Haltung hin (der Arm ist weggeschnitten); die Proportionen werden im wesentlichen durch Messen von Entfernungen gegeben, doch beruhen diese noch auf einfachen Bruchteilen der Körperlänge, Reste eines geometrischen Schemas sind noch vorhanden (die Figuren sind in ein Rechteck eingezeichnet, dessen Breite $^1/_8$ der Höhe ist, d. h. gleich Breite und Höhe des Kopfes).

Auf diese beiden Gruppen weiblicher Figuren, von denen also die erste der »Apollogruppe«, die zweite dem Übergang zur »Lehrbuchgruppe« angehört, folgt nun eine dritte, sehr zahlreiche Reihe, der Lehrbuchgruppe selbst zugehörend; die Blätter sind 1513 und später zu datieren.

Die Folge von Konstruktionen männlicher Figuren bis 1513 entwickelt sich nicht ganz so einfach, ist aber darum nicht weniger interessant.

Zunächst eine Gruppe, die etwa 1507 oder 1508 anzusetzen wäre. Tafel 52 finden wir eine Figur in starrer Frontalansicht, doch noch nicht genau in der seit 1513 festgelegten Haltung. Die Proportionierung geschieht nach dem geometrischen Schema der Apollogruppe, mit den Rechtecken und Umrißkreisen; nur sind die Rechtecke und Trapeze nicht gegeneinander verschoben, wegen der kerzengeraden Haltung der Figur. Damit verlieren sie auch ihre Selbständigkeit, ihre Grund- und Seitenlinien werden so allmählich zu einfachen Maßlinien. Diese Entwicklung

zeigen die vier folgenden Figuren auf den Tafeln 20, 46 und 48. Tafel 20 sieht man noch die Umrißkreise; die beiden Figuren auf Tafel 46 stehen etwa auf einer Stufe mit den vorhin erwähnten weiblichen Figuren Tafel 91 und 79 (1508). Tafel 48 tritt das Konstruktive noch etwas weiter zurück gegen das Messen, doch sind auch hier die Maßstäbe noch einfach.

Etwa gleichzeitig dürfte eine Reihe von Konstruktionen anzusetzen sein, bei denen der Körper in ein Netz von Horizontalen und Vertikalen einbeschrieben ist, deren Entfernungen in ganz einfachen Verhältnissen stehen. Dürer folgt bei ihnen dem Vitruvischen Satz, daß die Entfernung der Fingerspitzen bei ausgestreckten Armen gleich der Körperhöhe sein solle. So Tafel 19 eine Figur von vorn und von der Seite, aus $^1/_4$, $^1/_6$ und $^1/_8$ der Körperlänge konstruiert; dasselbe Schema im Auszug Tafel 103 rechts. In derselben Art sind die beiden zusammengehörigen Figuren Tafel 1 (Vorderansicht) und Tafel 18 (Seitenansicht) konstruiert, doch sind die Maße nicht Bruchteile der wirklichen Körperlänge, sondern der Entfernung von den Augenbrauen zu den Knöcheln.

Nun folgt, hart vor der endgültigen Kristallisation des »Buchschemas«, eine Anzahl von Konstruktionen, in denen Dürer frei auf Früheres zurückgreift, eine retrospektive Gruppe sozusagen. Eine von 1512 datierte Figur, Tafel 2, lehnt sich in Haltung und Konstruktion an die Apollogruppe an, ähnlich Tafel 11; man wird jedoch bei genauem Studium finden, wie eng sich die Maße an die Figur Tafel 48 anschließen, also an die letzte aus der vorhin genannten, um 1508 zu datierenden Gruppe. Noch stärker erinnert eine Figur von 1513, Tafel 9, an die Apollogruppe, in Motiv und Konstruktion (doch weist der auf den Rücken gelegte Arm schon auf das Buchschema hin).

Die beiden gegenübergestellten Figuren von 1513 (5 und 7, Durchzeichnungen 6 und 8, vgl. oben) entlehnen die Haltung von Kopf und Beinen dem Adam, die Armhaltung entspricht bereits dem Buchschema. Im Sinne des Lehrbuchs ist auch die Gegenüberstellung der »zweyerley proporczn dick und dun«, wie Dürer selbst daraufschreibt, mit einem gewissen Nachdruck. Vorher finden wir nur Eine Norm, während bei den weiblichen Figuren schon 1508 eine Abweichung vom Idealtypus auftaucht, ein »dickes bäurisches Weib« — ist es Zufall der Erhaltung, oder hat sich ihm dieser weibliche Typus besonders aufgedrängt?

Wohl aus demselben Jahre 1513 stammen die drei Blätter 54, 50, 38, sie zeigen das letzte Stadium vor dem Fertigwerden des Buchschemas.

Dies finden wir dann in den drei von 1513 datierten Blättern 3, 15 und 27; das erste mit der bezeichnenden Aufschrift: »Den beschreib der ist der pesser« — hier arbeitet nicht mehr der Künstler, sondern der Dozent. — Damit sind wir also in den Kreis der gedruckten Proportions-

lehre eingetreten, die freilich erst 15 Jahre später erscheinen konnte. — Die folgenden Gruppen und die Unterschiede in ihnen sind deshalb von geringerem Interesse, da ja das Buch alles vollständig und deutlich gibt. Zwei Gruppen wurden oben schon skizziert: die eine gibt eine Übertragung der Maße von der Figur in Vorderansicht zur Seitenansicht (32, 34, 95; 30, 97; datiert von 1519 die beiden Durchzeichnungen Tafel 35 und 31); die andere sucht der Verkürzung beizukommen durch Hineinbringen des Körpers in eine Anzahl einfacher stereometrischer Körper, die dann gegeneinander verschoben werden können (ohne Verschiebung und Verkürzung: Tafel 56 bis 59; mit Verschiebung, ohne Verkürzung: Tafel 61, 64: mit Verkürzung, z. T. ganz skizzenhaft: Tafel 60, 62, 63, 65, 66, 101, 115. Kein Blatt datiert). Beide Methoden kennen wir aus dem vierten Buch der Proportionslehre. Eine Gruppe endlich (36, 37, 55) sucht der Vitruvischen Forderung zu folgen, daß ein Kreis, den man um den Nabel durch die Fußsohlen (eigentlich die Zehenspitzen) schlägt, auch durch die Fingerspitzen des ausgestreckten Armes gehen solle. (Vgl. Proportionslehre, 2. Buch.)

Charakteristisch für die spätere Epoche der Dürerschen Proportionsstudien ist auch, da sie eben für ein Lehrbuch gemacht wurden, ihr systematischer Ausbau nach allen Seiten hin; auch dieser Ausbau beginnt um 1513, zu der Zeit also, wo sich überhaupt die Prinzipien der späteren Epoche durchsetzen. So findet sich auf einem von 1512 datierten Blatte (116) der weibliche Kopf in systematischer Durcharbeitung. Und Tafel 99, von 1513 datiert, zeigt die Konstruktion eines Kinderkörpers in der Haltung des »Buchschemas«. Auf eine Erweiterung seines Lehrbuchs in größerem Stile deuten dann noch zwei Datierungen von 1517: Tafel 128 Pferdezeichnungen, Tafel 107 anatomische Studien.

So bietet also das Dresdener Skizzenbuch ein reiches Material für die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien, insbesondere deren Entwicklung von der frühen zur späten Stufe; und diese Entwicklung zu beobachten ist deshalb nicht ohne Interesse, weil man auch die Entwicklung seiner ästhetischen Anschauungen dabei verfolgen kann: in der ersten Epoche strebt er nach einem einzigen Idealtypus auf Grund der Antike, in der zweiten stellt er zahlreiche Durchschnittsformen nebeneinander auf Grund von Beobachtungen (vgl. in der obengenannten Abhandlung S. 25 und für das Folgende Anm. 36). Man muß sich jedoch hüten, diese Entwicklung seiner ästhetischen Anschauungen einfach so zu denken, daß ein klar formulierter Standpunkt dem anderen gefolgt sei; vielmehr bleiben Reste der ursprünglichen Auffassung als Widersprüche stehen: Dürers Denken hatte nicht die elegante Klarheit eines italienischen oder gar französischen Kopfes.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hugo Kehrer. Die »heiligen drei Könige« in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 53. Heft. Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. 132 S.

Diese ikonographische Arbeit besteht aus zwei Teilen. Im 1. Teil untersucht der Verf. die literarische Tradition, wesentlich referierend aus der theologischen Literatur, mit dankenswerter Gründlichkeit. Er versteht es vortrefflich, den Kunstforschern das für sie Wesentliche von den Ergebnissen der theologischen Forschung zu vermitteln. Deutlich und höchst lehrreich zur Beurteilung der Monumente enthüllt sich das Wachsen der Legende aus dem schwachen Keim im Matthäus-Evangelium. Wir hören, wie allmählich die Magier zu Königen werden, wie ihre Zahl festgestellt wird, wie sie Namen erhalten, wie die auslegende Deutung die Legende immer breiter und beziehungsreicher werden läßt, wie die anbetenden Könige nach und nach zu Repräsentanten des Erdballs werden. Im 12. Jahrhundert etwa hatte die Legende feste Form in der allgemeinen Vorstellung angenommen. Das Weitere ist wesentlich die Ausgestaltung durch die Bildner.

Der 2. Teil des Buches beschäftigt sich mit den Monumenten, zuerst mit der Entstehung der Komposition in der altchristlichen und der byzantinischen Kunst, dann mit der Ausbildung in der deutschen Malerei und Skulptur des Mittelalters. Der Verf. stellt eine Anzahl charakteristischer Monumente aus jeder der aufeinander folgenden Perioden zusammen. Mit dem 9. Jahrhundert beginnend, verfolgt er die Wandelungen der Komposition bis ins 16. Jahrhundert. Das Material ist groß, wenn auch natürlich keineswegs vollständig und einigermaßen durch den Zufall bestimmt, wie dem Verf. diese oder jene Publikation zu Gesichte kam.

Im 2. Kapitel des 2. Teiles ist von der berühmten Anbetung Rogers van der Weyden in München ausführlich die Rede, deren Be-

deutung und Wirkung auf die deutsche Kunst der Verf. hoch, aber kaum zu hoch schätzt. Das 3. Kapitel beschreibt die deutschen Bilder des 15. Jahrhunderts. Hier ist nicht viel Wichtiges übersehen. Das vierte, verhältnismäßig magere Kapitel ist der Plastik desselben Zeitraums gewidmet.

Auf Grund des historisch geordneten Materials wird eine ästhetisch urteilende Schilderung der Entwicklung versucht, wobei die einzelnen Motive, wie der Schauplatz, die Mutter, Joseph, der Stern, nacheinander betrachtet werden.

Im Schlußkapitel wird in Dürers Anbetung, dem Gemälde von 1504 in Florenz, die Krönung der deutschen Bemühungen, die Lösung der Aufgabe gefeiert. Der Verf. bleibt bei diesem einen Werke Dürers, er hat sich nicht das interessante Thema gestellt, die Entwicklung der Komposition in des Meisters Schaffen zu verfolgen. *Friedländer.*

Architektur.

Eugène Lefèvre-Pontalis. L'architecture gothique dans la Champagne meridionale au XIIIe et au XVIe siècle. Paris, Picard, rue Bonaparte 82. 1904. 8°, 181 S., mit zahlr. Abb.

Die Champagne hat in romanischer Zeit keine eigene architektonische Schule gehabt und noch ihre Gotik war stark beeinflußt von den Nachbarschulen der Bourgogne, der Ile-de-France und des deutschen Ostens. Sind doch charakteristische Züge, z. B. das Festhalten am Stützenwechsel — in Verbindung mit dem gebundenen System — und die Türme mit vier Giebeln germanischen Ursprungs. Dennoch war hier seit etwa 1160 (Chorbau von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons) bis zum Ende des 13. Jahrhunderts ein wahrhaft klassischer Boden, von dem starke Anregungen auf das Pariser Zentrum und bis an die Grenzen der abendländischen Kultur ausgegangen sind. Ein Erkennungszeichen champagnisch(-burgundischen) Einflusses: jene die ganzen Gebäude umziehenden inneren Laufgänge unter den Fenstern der Abseiten und Chorkapellen.[1])

Lefèvre-Pontalis meistert sein Thema als der große Kenner, der er ist. Sein Wort ist kurz und klar, sein Tempo schnell; im Vorbeigehen werden zahlreiche Attributionen vorgenommen (S. 6, 11, 21, 28, 30, 35

[1]) Der Einfluß der champagnischen Plastik ist außer in Bamberg, von wo er übrigens auf Magdeburg weitergewirkt zu haben scheint, auch in Metz und Mainz zu spüren. In Mainz wird insbesondere die treffliche Statue eines Baumeisters (jetzt im Kreuzgang des Doms, vom Ostlettner stammend) von Friedrich Schneider mit Recht mit den Atlanten der Reimser Kathedrale in Verbindung gebracht.

Anm. 2). Das wichtigste nach dieser Seite ist die früher[2]) von ihm begründete Zuweisung des wunderschönen südlichen Querhauses von Soissons (Kathedrale) an den Meister des Chores von Saint Remy in Reims. Mit diesem ist dann wahrscheinlich wieder der Schöpfer des Chors von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons ein und dieselbe Person (vgl. L. Demaison, Les chevets des églises N.-D. de Châlons et St.-Remy de Reims, Extr. du Bull. archéol. 1899, S. 8, 26, dazu Revue de l'art chrétien 1903, S. 380).

Wenn übrigens der Chor von Châlons, wie Demaison aus den Quellen folgern zu müssen glaubt, wirklich das älteste Werk dieser Reihe und schon seit 1157 in Bau gewesen ist, so wäre das wichtig auch für die Geschichte der Plastik. Denn wir haben ja ein Portal Chartreser Typs an der Südfassade dieser Kirche. Obwohl es zerstört ist, sieht man, daß es in der feinen ziselierenden Art gearbeitet war, die für die ganze Gruppe (Chartreser Westportal und was dahin gehört) charakteristisch ist (Abb. der l. Seite in dem schönen, viel neues Abbildungsmaterial bietenden Werk Gabriel Fleurys, Études sur les portails images du XIIe siècle, Mamers, 1904, fol., S. 151).

Ist es nun wahrscheinlich, daß dieses noch ganz im Geiste des gotischen Archaismus gearbeitete Portal viel späteren Datums ist als der Chor, an dessen Kapitellen das frühgotische, ins Breite, Rundliche, Ausgeglättete strebende Blattwerk bereits so auffallend hervortritt, wenn auch das scharfzackige, dichtplissierte noch daneben steht?

Den genialen Schöpfer von Saint-Urbain in Troyes identifiziert L.-P. mit Jean Langlois, jenem Johannes Anglicus, der schon in einer Papstbulle von 1267 — 1263 begann erst der Bau! — als »quondam magister fabrice ipsius ecclesie Sancti Urbani« bezeichnet wird (vgl. neuerdings Lefèvre-Pontalis' Aufsatz im Bull. monum. 1904, 93 ff.).

Der zweite Abschnitt des Buchs ist der Baukunst der Südchampagne im 16. Jahrhundert gewidmet. Das Interesse dieser wertvollen Studie liegt nicht zum wenigsten darin, daß überall die Verbindungslinien von der glänzenden Spätkunst von Troyes zur Kunst des 11.—14. Jahrhunderts gezogen sind (vgl. S. 42 und Anm. 2, 48, 50f., 53, 55f., 59f., 61f., 68, 72, 76); insbesondere erscheint jener Johannes Anglicus als der Vorläufer des style flamboyant (S. 56).

Der gradlinige Chorschluß von St.-Jean, St.-Pantaléon und St.-Nicolas in Troyes wird aus dem Platzmangel in den engen Quartieren der großen Stadt erklärt.

Zum Schluß sei bedauert, daß die ausgezeichneten Schriften Lefèvre-

---

[2]) In seinem für die Geschichte der Gotik grundlegenden Werke: L'architecture religieuse des XIe et XIIe siècles dans l'ancien diocèse de Soissons, Paris 1894—98.

Pontalis' bei uns so wenig bekannt sind; eine große Zahl von Aufsätzen des Unermüdlichen sind in Zeitschriften vergraben, sogar eine gar stattliche Monographie de la cathédrale de Noyon (publ. in der Bibl. de l'école des Chartes). Wärs nicht an der Zeit, daß L. seine kleinen Schriften gesammelt herausgäbe? *Vöge.*

Giulio Ferrari, La Scenografia. Cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni. Con 16 incisioni e 165 tavole zincotipiche, in-12° di XXIV e 326 pagine. Milano, Ulrico Hoepli 1902.

Das vorliegende Buch verdient in doppelter Hinsicht Beachtung: weil es zuerst die Geschichte der Theaterdekoration in ihrer Entwickelung bis auf die Gegenwart darzulegen unternimmt, und weil sein Verfasser selbst durch praktische Betätigung in dem fraglichen Kunstzweige mit dessen Erfordernissen durchaus vertraut ist. In den ersten beiden Kapiteln, die der Verfasser gleichsam nur als Einleitung zu dem eigentlichen, die italienische Szenographie seit der Zeit der Renaissance behandelnden Gegenstand seiner Arbeit betrachtet, gibt er in aller Kürze eine Übersicht der bekannten Nachrichten über die klassische Bühne, sich dabei vorzugsweise auf Puchsteins Buch und Stracks Rekonstruktionen stützend, ferner nach d'Anconas klassischem Werke „Le origini del teatro italiano" — eine Notiz über die Inszenierung der mittelalterlichen Mysterienspiele. Erst mit der Renaissance, der das 3. Kapitel gewidmet ist, beginnt die Entwicklung der modernen Szenographie, namentlich unter dem Einfluß der von den großen Quattrocentomeistern begründeten und ausgebildeten Linearperspektive. Hier macht uns Ferrari vor allem mit den historischen Nachrichten bekannt, die Augenzeugen über die frühesten theatralischen Aufführungen an den verschiedenen Fürstenhöfen überliefert haben und schließt daran die schriftlichen und zeichnerischen Anweisungen und Darstellungen der „Männer vom Fache", — Architekten vom Rufe eines Peruzzi, Serlio und Sabbadini von Pesaro (Verfassers der frühesten Spezialschrift über den Gegenstand unter dem Titel: Pratica di fabricare scene e machine nei teatri, Ravenna 1638). Wir ersehen aus letzteren, welche Fortschritte in der Struktur der Bühne, in der Erzielung von Beleuchtungseffekten, in der Verfeinerung der Verwandlungsmechanismen und Theatermaschinerien erzielt, und welche künstlerische Vollendung der Dekorationen — dank der vollkommenen Beherrschung und Handhabung der Perspektive — erreicht worden war. Als einzige in Realität bestehende Zeugnisse dafür führt uns der Verfasser am Schlusse dieses Kapitels das olympische Theater Palladios,

eine Rekonstruktion der antiken tragischen Bühne nach den Regeln Vitruvs, sowie Aleottis Teatro farnese in Parma vor, das letztere insofern interessanter, weil es bei unleugbarer Abhängigkeit vom Baustil Palladios, sich von jedem Gedanken einer Nachbildung antiker Muster freihält und uns somit das Bild der Bühne der Renaissance auf dem Kulminationspunkt ihrer künstlerischen und technischen Ausbildung vor Augen führt.

Das 4. Kapitel schildert das goldene Zeitalter der architektonischen Szenographie im 17. und 18. Jahrhundert. Die gesteigerten Forderungen der Theateraufführungen bedingen eine radikale Umwandlung der Bühne durch Einführung der beweglichen Kulissen und Versatzstücke, zu deren Handhabung die Erfindung ebenso sinnreicher wie komplizierter Mechanismen nötig wurde, der sich Genies vom Schlage eines Bernini, Torelli u. a. m. widmen. Der künstlerische Teil der Aufgabe findet seine berufensten Meister in den großen Malerarchitekten, den sog. Prospektmalern, Quadraturisten, die ihre Kunst durch ganz Europa verbreiten. Es genügt auf die Namen Andrea Pozzo, die Glieder der Familien Ribbiena und Gallieri, G. Vigarini bis herab auf G. B. Piranesi, den genialsten unter ihnen allen hinzuweisen, dessen Einfluß die Bühnendekoration durch die ganze zweite Hälfte des Settecento bis in die 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts unterworfen war, und zwar weniger durch direktes Eingreifen als durch das Vorbild seiner unzähligen, eine unerschöpfliche Phantasie bekundenden Kompositionen. Im folgenden Kapitel gibt uns Ferrari einen durch reiche Illustration unterstützten Überblick darüber, wie diese für flüchtige Augenblicke bestimmte Schöpfungen, von der ersten hingeworfenen Skizze bis zum grandiosen, pompösen Dekorationsstück ausreiften. Dabei weist er auf die malerischen Prospekte hin, wie sie sich noch heute in manchen Städten Oberitaliens (Piacenza, Parma, Modena, Ravenna), an die Rückwand des Hofes gemalt, durch das offene Hausportal präsentieren, als den einzigen Rest, der sich von all jener Pracht der Theaterprospekte erhalten hat, aber auch von Jahr zu Jahr mehr verbleicht. — In den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts erobert der Neuklassizismus auch das Gebiet der szenischen Dekoration. Der Meister, der in der letzteren die Wandlung hervorbringt, ist der Venezianer P. Gonzaga, 1831 in St. Petersburg als kaiserlicher Hofdekorateur in hohem Alter verstorben. In seiner Richtung wirken in Italien Fr. Fontanesi aus Reggio, P. Landriano in Mailand, A. Basoli in Bologna, um nur die Häupter der Schulen zu nennen. Ihren Arbeiten, sowie denen der Meister des Romantizismus, der den Neoklassizismus um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ablöst, eines Couhi und Solmi in Bologna, Magnani in Parma, C. Ferrario in Mailand und Dom. Ferri

aus Bologna, der um 1850 in Paris mit seiner Kunst Triumphe feierte, geht unser Verfasser im 6. Kapitel nach, während im folgenden neben der Charakteristik der lebenden Hauptvertreter die alphabetischen Verzeichnisse aller Künstler des Faches in den Schulen von Toskana (mit Einschluß Roms), Bologna (samt Modena, Parma Reggio, Ferrara), Venedig, Piemont, Mailand, und — als allerdings etwas dürftig ausgefallener Anhang — ein Überblick der Szenographie des übrigen Europa und ihrer vornehmsten Meister geboten wird. Eine Bibliographie der Werke über Perspektive von Piero della Francesca bis auf die Gegenwart (warum nicht auch jener über Szenographie?) schließt das Buch Ferraris, dem die reiche Illustration besonderen Wert verleiht. Diesem wäre es übrigens bei dessen durchaus ernsten Charakter nur zu statten gekommen, wenn die Wiedergabe eines nicht geringen Teils der bildlichen Beilagen in knalligem blauem und rotem Lichtdruck vermieden worden wäre.

C. v. F.

Malerei.

Ludwig Lorenz. Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 55. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. 86 S.

Der Verfasser reiht die Madonnen Dürers in historischer Folge aneinander und vergleicht sie nach Typus und Bewegungsmotiv. Da der Meister die Aufgabe im Gemälde, im Kupferstiche, Holzschnitt und in der Zeichnung wieder und wieder, auf jeder Stufe löste, berührt der verständige Beurteiler fast alle Wendungen und Wandlungen in Dürers Laufbahn. Und weil die Gleichheit des Vorwurfs die Aufmerksamkeit auf die Abweichungen der Gestaltung konzentriert, überblickt der Leser des anspruchslosen Textes recht bequem die Entwicklung der Auffassung und der Formensprache. Im einzelnen enthält das Heft wenig Neues, aber auch wenig, das zu Bedenken Anlaß geben könnte. In der Hauptsache werden die in der jüngeren Literatur allgemein gewordenen Anschauungen bestätigt. Nicht genügend, wie mir scheint, hat der Verfasser die wichtigen Ermittlungen Ludwig Justis berücksichtigt. Dürers Versuch, den Frauenkopf nach einem Kanon zu gestalten, hat doch sein Madonnenideal hie und da, direkt und mittelbar bestimmt. Im Schluß verwertet der Verfasser seine Erfahrungen bei der Prüfung einiger zweifelhafter oder bezweifelter Holzschnitte. *Friedländer.*

Skulptur.

Frida Schottmüller, Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. München, F. Bruckmann A.-G., 140 S. in gr. 8° mit 62 Abbildungen.

Unter den Arbeiten, die in letzter Zeit den großen Entdecker zum Gegenstand der Betrachtung gemacht haben, gebührt der vorliegenden ein ausgezeichneter Platz, — objektiv, weil sie Seiten des künstlerischen Wesens Donatellos zu systematischer Darstellung bringt, die von seinen bisherigen Biographen außer acht gelassen oder nur im Vorübergehen gestreift waren, — subjektiv, weil unsere junge Kollegin gerade die für ihre Klarlegung so wertvollen, ja entscheidenden Talente der feinen Beobachtung, sinnigen Deutung und einfach schlichten Darstellung als Erbteil ihres Geschlechts in ganz hervorragendem Maße in den Dienst ihrer Aufgabe stellen konnte. In der Tat ist besseres zur Physiologie (sit venia verbo!) und Psychologie der Schöpfungen des Meisters bisher nicht gesagt worden. Was uns hier vom künstlerischen Werdegang Donatellos, — von der progressiv verfeinerten Erkenntnis der Menschengestalt nach formaler und geistiger Seite hin, von der Entwicklung der Darstellungsprobleme sowohl in der Freifigur als im Relief, von dem stetigen Ausreifen der Faktoren des Raumes und der Form in der Durchbildung des letzteren, von der organischen Präzisierung und der stofflichen Differenzierung in der Behandlung der Einzelformen einerseits, — andrerseits von der, parallel mit der Vervollkommnung der formal-technischen Ausdrucksmittel beständig wachsenden psychologischen Durchdringung und Vertiefung der verschiedenen Typen und der im Zusammenhang mit diesem Streben stattfindenden, rastlos immer wieder vorgenommenen Umbildung sowohl derselben als der kompositionellen Gestaltung des Stoffes auseinandergesetzt wird, gehört nicht bloß zum feinst Beobachteten und Empfundenen, was wir bisher vernommen; es geht insofern darüber hinaus, weil es in systematischen Zusammenhang mit der Entwicklung des Künstlers gebracht ist, weil diese dadurch als eine völlig einheitliche, psychologisch folgerichtige erwiesen wird, die in bewußtem, unablässigem Streben nach Vervollkommnung, im heißen Suchen nach dem wurzelt, was er in der Welt der äußeren Erscheinung und des inneren Erlebens als Wesentliches, als Wahrheit erkannt hatte.

»Nicht künstlerische Erwägungen im engsten Sinne bestimmen Donatello. Das Sichtbare, Charakteristische, Überzeugende wollte er in der Kunst erobern; er wollte erzählen, so überzeugend, wie das Leben, wie die Natur selbst. Dazu waren ihm die Erforschung von Raum, Funktion und stofflicher Charakteristik die Hilfsmittel. Deshalb sind

seine Werke immer von höchstem künstlerischen Gehalte, trotz formaler Mängel am Detail.« — Diese Leitsätze werden von der Verfasserin an die Spitze ihrer Darlegungen gestellt, auf sie hin wird des Meisters Werk in seiner Entwicklung durchgeprüft. Das erste Kapitel behandelt seine Reliefs. Schon im frühesten an der Nische der Georgsstatue, tritt er als erster an das Problem der Raumdarstellung heran, vervollkommt sie im Herodiasrelief (Siena), in der Marmorgeißelung (Berlin), der Madonna bei Dr. Weisbach, bei Mr. Shaw, und in der Himmelfahrt am Brancaccigrabmal durch die Mittel der vertieften Perspektive, der Verkürzung, Überschneidung und der Richtungskontraste, bis er im Liller Herodiasrelief vollständige Raumillusion erreicht, die er in der Schlüsselverleihung (South-Kensington) noch durch die Anwendung der Untensicht steigert, — nicht als erster, denn Masaccio hatte ihr Prinzip schon in seinem Trinitätsfresko (S. Maria Novella) in die Kunst eingeführt.«[1]) Später — nach seiner Paduaner Kampagne — steigert Donatello das »disotto in su« noch weiter in einigen der Reliefmedaillons der Sakristei von S. Lorenzo.[2])

Während sowohl die Paduaner Reliefs als die der Kanzeln von S. Lorenzo für das Problem des Raumes keine neuen Hilfsmittel über die schon erreichten ins Treffen führen, bieten sie dagegen für die psychologische Interpretation der Sujets den Kulminationspunkt der Kunst unseres Helden dar: die seelische Erregung flutet in diesen Spätwerken durch ganze Menschenmassen, nicht mehr sind Einzelfiguren, im besten Falle kleine Gruppen ihre Träger (wie in den Reliefs früheren Datums). Damit

---

[1]) Florenz also, nicht Padua, wie gewöhnlich behauptet wird, ist seine Wiege; nach Padua gelangt es erst durch P. Uccellos dortige (heut untergegangene) Arbeiten. Als frühestes datiertes Beispiel einer Darstellung in Untensicht, führt die Verfasserin Paolos di Stefano thronende Madonna von 1426 im rechten Schiff von S. Miniato an.

[2]) Die Verfasserin scheint unsere Datierung derselben gelten zu lassen (Medaillons mit den Johannesszenen nach, alles übrige vor Padua; vgl. L'Arte VI, 375). Das literarische Zeugnis, worauf wir uns a. a. O. berufen, findet sich in einigen Versen des im Cod. Magliab. VII. 8, 1121 enthaltenen Lobgedichtes auf Florenz und die Medici aus den Jahren 1459—1464, worin es von der alten Sakristei in S. Lorenzo heißt:

Vide la sagrestia chon magnitudine
Tal ch' ammirarla avea nel chor piacere
Di chi l' a fatta et fa chon dolcitudine.

Mögen sich die Worte des letzten Verses auf den Bauherrn (was wahrscheinlicher ist) oder auf die ausführenden Künstler beziehen, in jedem Falle besagen sie, daß zu jener Zeit noch an dem Werke gearbeitet wurde. Da nun dessen Architektur lange vollendet, ja selbst die dekorative Ausstattung noch zu Lebzeiten Brunelleschis weit vorgeschritten war (s. unsere Brunelleschimonographie S. 161 und 194), so kann es sich nur um die Vollendung der letzteren, die durch Donatellos Berufung nach Padua unterbrochen worden war, und dabei — aus stilistischen Gründen — nur um die Reliefs mit den Geschichten aus dem Leben Johannis d. Ev. handeln.

antizipiert der Meister Probleme des Cinquecento und erreicht — zum mindesten in den Paduaner Reliefs — eine Klarheit der Darstellung, wie sie jenes selten aufweist. In diesem Zusammenhang kommt die Verfasserin auf die Tonskizze der Geißelung und Kreuzigung (South-Kensington) zu sprechen, und weist zuerst nach, daß ihr ein drittes Feld rechts fehlt, sowie daß ihre jetzige Umrahmung einer späteren Zeit angehört.

Ein folgender Abschnitt legt die Darstellung der einzelnen Gestalt im Relief dar. Er ist besonders reich an feinen wie scharfen Apperçus, die den Leser in die intimen Geheimnisse donatellesker Kunst führen und ihn zu weiterer Enthüllung derselben anregen. Ihr Ziel: »das einheitliche Sehen des Ganzen in der klarsten Ansicht«, wird in der fortschreitenden Entwicklung seiner Werke dargelegt. Namentlich ist hier die Analyse der Verkündigung, der Cantoriareliefs, der Bronzegeißelung (im Louvre und in Berlin), der beiden Pietàs in Padua und in South-Kensington, sowie die Würdigung der Arbeiten für die Sakristei von S. Lorenzo »als frappanter Ausdruck des neuen Renaissancegefühls gegenüber den Gewölbemalereien der Gotik«, endlich der Nachweis der stetig aufsteigenden Linie im Reichtum der verwendeten Motive und in den Mitteln ihres Gebrauchs bis zu den Reliefs der Lorenzokanzeln hervorzuheben.

Der zweite Hauptteil unseres Buches ist der Freifigur gewidmet. Im einleitenden Abschnitt wird ihre allgemeine Entwicklung von der relativen Gebundenheit der Statuen am nördlichen Domportal und an Or S. Michele bis zur letzten Steigerung der freien und natürlichen Bewegung in den Täuferstatuen zu Venedig und Siena und der h. Magdalena im Baptisterium von Florenz verfolgt. Hier findet auch die Judithgruppe, »die schwerste Aufgabe kompositioneller Art, die Donatello gestellt worden ist«, ihre Würdigung. Interessant ist die am Gipsabguß gewonnene Feststellung, daß der Moment zwischen dem ersten und zweiten Schlag dargestellt ist. Das Werk wird von der Verfasserin der letzten Florentiner Epoche zugeteilt. Es sei uns gestattet, hier unsere abweichende Ansicht kurz zu begründen. Die absolute Eliminierung des »Schönheits-Koeffizienten« in den nachpaduanischen Arbeiten entscheidet u. E. für die Datierung der Judith vor 1443. Bei ihr ist die »Linie« noch mitbestimmender Faktor der Komposition; die Formenschönheit, das harmonische Abwägen der Massen spielt hier noch mit; es fehlt ihr »die momentane Bewegung, schäumend und zuckend bis zum Paroxysmus«, es fehlt das »Groteske« der Schöpfungen nach 1453, — sie ist zu »monumental« für diese Schaffensperiode. Auch das »wirksame Mittönen der Antike«, das die Verfasserin an der Gruppe hervorhebt, ist nach 1453 nicht mehr denkbar, ebensowenig die antikische Dekoration. Die schlanken, kleinköpfigen

Putten am Sockel gehen mit denen der Evangelistentondi in der Sakristei von S. Lorenzo, nicht aber mit den gedrungenen, großköpfigen an den Kanzeln ebendort zusammen.

Im folgenden Kapitel wird das Verhältnis zwischen Körper und Gewand in den Werken Donatellos analysiert. Nicht vom Aktstudium kam er — und die übrigen Bahnbrecher des Quattrocento — zu der natürlichen Bewegung der bekleideten Figur, sondern von der Antike her. In den Lösungen der Aufgabe, zu denen ihn unablässiges Forschen führte, offenbart sich sein Fortschritt, sowohl in der Charakterisierung der Motive durch das Gewand, als in der des Stofflichen bei dem letzteren. Es ergibt sich dies aus der Durchprüfung seiner einschlägigen Schöpfungen, von den zwei Prophetenstatuetten am Domportal und dem Marmordavid im Bargello an, durch den h. Marcus, den Ritter Georg, den Evang. Johannes, den h. Ludwig, bei dem zuerst »Ernst gemacht wird, mit der Forderung, dem Gewand seine Selbständigkeit in räumlicher und stofflicher Hinsicht zu gewähren«, den Täufer für Orvieto, worin das eben erwähnte Problem nicht nur zuerst vollkommen gelöst, sondern auch zur Akzentuierung des Bewegungsmotivs ausgenutzt erscheint, bis zu den gerade nach dieser Richtung grandiosen Statuen des Zuccone und Jeremias und den das Prinzip in abgeklärter Schönheit versinnlichenden Statuen im Santo zu Padua.[3] Eine gleiche, stetig fortschreitende Vervollkommnung gilt auch für die Darstellung der Gewandfigur im Relief. Hier wird besonders der plastische Schmuck für die Sakristei von S. Lorenzo hervorgehoben als »erste ganz renaissancemäßige Reliefdarstellungen der bekleideten Figur, die der Illusion des Stofflichen und der Klarlegung der Bewegung in gleichem Maße gerecht werden«. Bei der Verkündigung in S. Croce wird an das feine Urteil Vasaris erinnert, worin das Entscheidende, Neue — Klarheit der Körperbewegung geeint mit Schönheit des Faltenwurfs — treffend betont erscheint. Endlich werden noch die Madonnenreliefs auf das Streben, die Formen sorgfältig durchzubilden, zu differenzieren, zu teilen durch-

[3] Hier erwähnt die Verfasserin auch die vier Evangelisten (nicht Heiligenstatuen!), deren Stuckmodelle, für die Ausführung in Bronze oder Marmor geschaffen, schon Billi im Querschiff (nicht in der Vierung!) von S. Lorenzo anführt. Noch Burkhardt sah sie an Ort und Stelle, denn in der ersten Auflage des Cicerone S. 598 sagt er darüber: »die vier Stuckfiguren an beiden Enden des Querschiffs von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblicks und dürfen unbeschadet dem Ruhm Donatellos verschwinden«. Trotz dieses herben Urteils bleibt ihr Verlust sehr zu bedauern — waren es doch Arbeiten des großen Meisters! Sie wurden — wie wir aus dem Munde des seit fünfzig Jahren seines Amtes waltenden Prete sacrista von S. Lorenzo erfuhren — bei Gelegenheit der letzten Erneuerung des Innern der Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus ihren Nischen entfernt und zerfielen bei dieser in wenig sorglicher Weise vorgenommenen Operation in tausend Stücke.

genommen; denn auch bei ihnen — namentlich den späteren — tritt das Gewand als wesentlich mitbestimmender Faktor in Wirkung.

Gegenstand des nächsten Abschnittes bildet der nackte Akt. Er tritt im Werk des Meisters gegen die gewandete Figur zurück, nur vier selbständige Arbeiten solcher Art (abgesehen von den kleinen Puttenfiguren) hat er geschaffen: die beiden Kruzifixe, den Bronzedavid und — gemeinsam mit Rosso — den Isaak am Campanile. Die Verfasserin weist bei den frühesten Akten in Proportion und Formbehandlung den unmittelbaren Zusammenhang mit der Antike nach, wobei das Verhältnis des Meisters zur letzteren durch eine Reihe tiefer Beobachtungen präzisiert wird. Erst später gewinnen die Natureindrücke hier die Oberhand, wofür der Vergleich der beiden Gekreuzigten lehrreich erscheint.[4]) Für die Putten — namentlich die Sieneser — wird besonders fein hervorgehoben, wie die Illusion des Lebens hier vielmehr auf der intimen Wiedergabe der kindlichen Geste als der Präzisierung der Einzelform beruhe, und wie — um die Illusion des kindlich Unentwickelten zu erreichen, mit erstaunlichem künstlerischen Takt nur die Formen gegeben werden, die für den Bewegungseindruck entscheidend sind.[5])

Raummangel verbietet uns leider darauf, was in einem folgenden Kapitel ergänzend zu dem vorangehenden über die Aktdarstellung im Relief und den Halbakt ausgeführt wird, einzugehen. Wir wenden uns zum Schlußabschnitt der von »Formdurchbildung und donatellesker Psychologie« handelt. Er bietet gleichsam eine Zusammenfassung von höherem Standpunkt genommen; die »anschauliche Erkenntnis«, die der große Pfadfinder im Laufe von sechs Dezenien erobert hat, und die in der Präzisierung der Einzelform ihren Schwerpunkt findet, wird an der Reihe seiner Schöpfungen nachgewiesen. Für die Durchbildung des männlichen

4) Wenn die Verfasserin behauptet, durch Zahlungsberichte sei die Mithilfe Giov.'s da Pisa am Paduaner Kruzifixe erwiesen, so beruht dies auf einem Mißverständnis. Jener »M°: Zuan so compagno« (Gloria, p. 4), der im Januar 1444 Metall für den Guß des Werkes übernimmt, ist Giovanni Nani, 1443 — gleichzeitig oder etwas vor Donatello — für die Ausführung der Steinhauerarbeiten am Chorlettner usw., nicht aber für die Mitarbeit an den Bronzewerken nach Padua berufen. Giov. da Pisa tritt erst anfangs 1446 mit den übrigen »garzoni« in Aktion (Gloria, p. XX); dazumal war aber das Kruzifix schon vollendet, denn Mitte 1447 wird Giov. Nani für dessen vor einiger Zeit gearbeitetes, aber erst jetzt in Gebrauch genommenes Piedestal bezahlt. In ihrem chronologischen Prospekt hat die Verfasserin übrigens diese Daten richtig angegeben (s. S. 127).

5) Die Verfasserin — wie auch Bode im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1902, S. 77 — spricht von drei Putten Donatellos unter den fünf am Taufbrunnen. In Wirklichkeit sind dort seit Jahren bloß vier vorhanden (zwei fehlen), und von diesen nur zwei von Donatello — eben die mit den kranzumwundenen Muscheln als Basis (die übrigen zwei unzweifelhaft von Turini). Der dritte Putto, den Donatello für das Werk lieferte, wird wohl mit dem kürzlich ins Berliner Museum gelangten identisch sein!

Typus in seinen verschiedenen Varianten war das Leben sein Vorbild und Lehrmeister; für die Typen der Frau, des Jünglings und Kindes ist er — in Körper und Kopf — mehr von der Antike abhängig. Der Grund davon wird geistvoll dargelegt, die Tatsache namentlich an den Madonnen treffend exemplifiziert. Den Gipfelpunkt der Formdurchbildung bezeichnen die Arbeiten für Padua und die Statuen der Spätzeit (Täufer in Venedig und Siena, h. Magdalena, Judith): die Formen sind bis ins Detail hinein in ihrer Funktionsbedeutung erkannt, die Illusion des Stofflichen nach jeder Richtung vollkommen erreicht, die psychologische Differenzierung in Tiefe und Intensität des Ausdrucks auf schier unglaubliche Höhe gesteigert. (Erasmo di Narni!) Manches weniger befriedigende in den Santostatuen ist auf Rechnung von Schülerhänden zu setzen.)[6] Mit einer feinsinnigen Darlegung der Um- bezw. Weiterbildung, die das Kind im Verlaufe von Donatellos Entwicklung erfährt, und mit dem Nachweis der seelischen Vertiefung bei der Behandlung erzählender Stoffe, wie der immer wieder aufgenommenen Verkörperung bestimmter Typen (Täufer, David) schließt dieser Abschnitt, dem die Verfasserin auf einigen Seiten noch eine Zusammenfassung der Ergebnisse ihrer Forschungen und eine Würdigung der »Tat« ihres Helden folgen läßt.

Wir können von der ausgezeichneten Arbeit der Verfasserin nicht Abschied nehmen, ohne noch mit Dank der sorgfältigen »chronologischen Tabelle« im Anhang zu gedenken, wodurch nunmehr die vielfach lückenhafte in der letzten Vasariausgabe ersetzt wird. *C. v. Fabriczy.*

Kunsthandwerk.

Chefs-d'œuvre d'Art Japonais par **Gaston Migeon.** Paris, Ateliers photomécaniques D. A. Longuet (1905). Folio.

Die goldenen Zeiten für das Sammeln japanischer Kunstgegenstände sind vorüber. Wer jetzt noch derartiges erwerben will — und die Staatsmuseen werden sich dieser Pflicht nicht entziehen können, wenn sie das Versäumte nachholen wollen — der muß auf einen harten Kampf gefaßt sein. Das zeigte schon die Versteigerung Gillot im Jahre 1904. Dafür aber beginnt sich auch endlich das Urteil über das, was wirklich wertvoll an den japanischen Kunstwerken ist, zu klären, so daß die Gewähr für eine gute Anlage des Geldes gestiegen ist.

[6]) Die Bestimmung der in diesem Zusammenhange erwähnten Bronzebüste des Bargello auf Contessina de' Bardi, Gattin Cosimo Medicis, läßt sich nicht aufrecht erhalten, da sie sieben Jahre nach Donatello starb. Neuerdings ist ihre Identifizierung mit Ginevra Cavalcanti, der Gattin seines Bruders Lorenzo in Vorschlag gebracht worden.

In dieser Hinsicht ist das vorliegende Werk geeignet, wesentliche Dienste zu leisten. Denn da es auf seinen 100 Lichtdrucktafeln eine Auswahl von über 1100 Gegenständen aus den verschiedensten Arten des Kunstbetriebes vorführt, die durchaus mit feinstem Verständnis ausgewählt sind, und dabei durch den billigen Preis von 75 Franken jedem, der sich mit Japan zu beschäftigen hat, leicht zugänglich ist, so vermag nicht mehr die Entschuldigung zu ziehen, daß man sich eben unter japanischer Kunst etwas ganz anderes denke, nämlich jene übertrieben zierliche, wohl immer gedankenreiche, aber durch die zu starke Betonung des Technischen handwerksmäßig gewordene Behandlungsweise, welche die japanische Kunst wohl in Europa bekannt gemacht hat, doch aber nur ein Erzeugnis der mit dem 18. Jahrhundert bereits beginnenden Verfallzeit gewesen ist.

Wie der japanische Künstler der guten alten Zeit stets vor allem auf eine kräftige, dabei im höchsten Grade persönliche Wirkung ausgegangen ist, seine unglaublich entwickelte Technik also nur als Mittel für den Ausdruck ganz bestimmter künstlerischer Absichten benutzte, die jedem Gegenstande sein ganz besonderes individuelles Gepräge verliehen, das kann man hier in leichtem Überblick lernen. Jede solche Schöpfung prägt sich ohne weiteres dem Gedächtnis ein und bekundet sich dadurch als ein echtes Kunstwerk, dessen Bedeutung weit über die technischen Vorzüge hinausgeht.

An den Anfang sind die Zeichnungen und Holzschnitte gestellt, auf nicht weniger als 21 Tafeln, die 116 Gegenstände enthalten: Da sind buddhistische Malereien des 11. und 12. Jahrh. (Nr. 4, 5), ein kraftvoller Setzschirm von Keno Yeitoku (18), andere aus dem 17. Jahrh. (30, 31, 33, 38, 43, 44), die besonders zierlichen Blumendarstellungen Sotatsus (42, 57, 71), ein Schirm von Hokusai (73), eine Schneedarstellung von Sansetsu (76), eine Genreszene von Kiyonaga (96); unter den Holzschnitten ein schöner Kiyonobu (84).

Die Holzskulpturen hätte man vielleicht noch zahlreicher gewünscht, doch wird man dafür durch die Wiedergabe der großen frühen Kolossalfigur aus dem Louvre (118) und das wunderbare Bildnis eines sitzenden Priesters (142) entschädigt.

Dann folgen Masken, weiterhin Lacke. Unter den frühen sind die Nrn. 214, 218, 230 hervorzuheben, ferner der Korin Nr. 279. Die Töpfereien lassen natürlich am meisten die Farben vermissen; immerhin ist es erwünscht, hier koreanische abgebildet zu finden (426, 431), sowie schöne Kenzans (487, 500 fg). Das Porzellan spielt eine geringere Rolle.

Für die Kenntnis der Entwickelung des Stichblattes ist die hier abgebildete Reihe (Nr. 564—685 auf 8 Tafeln) sehr belehrend. Unter

den Bronzen befindet sich ein archaisches Stück (688); neben einem chinesischen Spiegel (706) auch japanische (694 fg.) und die interessante Reihe von kleineren Tieren aus dem Besitz von Ch. Haviland. Den Beschluß machen einige Waffen und eiserne Tiere mit beweglichen Gliedmaßen.

Reich ist die Zahl der Netskes aus Holz und aus Elfenbein, der Schwertzieraten und der Messergiffe. Endlich ist auf den Tafeln 90—98 eine große Menge ausgewählter Stoffe abgebildet.

Mit Ausnahme zweier Stücke sind alle aus Pariser Sammlungen entnommen. Freilich ist auch in dieser Stadt das Verständnis für den eigenartigen Reiz und die besondere Schönheit der japanischen Kunsterzeugnisse zuerst gepflegt und unausgesetzt genährt worden.

W. v. Seidlitz.

Kunsttopographie.

Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. Von **August Prokop.** — Druck und Kommissionsverlag von R. Spies & Co., Wien 1904. Vier Bände mit einer Karte, 1660 Text- und Vollillustrationen, genealogischen Tabellen, chronologischen Baudaten usf.

Österreich entbehrt trotz dem mehr als fünfzigjährigen Bestande seiner k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale noch immer auch nur der Anfänge einer wissenschaftlichen Kunsttopographie. An Vorarbeiten und zum Teil recht verdienstlichen Anläufen fehlt es ja nicht. Aber ihre Ergebnisse liegen in den zahlreichen Jahrbüchern und Mitteilungen jener Kommission, dann der Altertumsvereine, in allen Zeitschriften der Kunst- und Weltgeschichte zusammenhanglos verstreut, so daß es selbst dem Einheimischen schwer wird, sich in kunsttopographischer Hinsicht ein verläßliches Bild seiner nächsten Umgebung lückenlos zu verschaffen.

Der Fehler liegt darin, daß die amtlich bestellten Konservatoren ihre viel zu weit ausgedehnten Bezirke nur im Nebenamt verwalten. Es fehlt eben vor allem auch an Geld und hängt, so seltsam es in diesem Falle klingen mag, von der privaten Wohltätigkeit und dem Opfermute einzelner ab, um zu zeit- und kostspieligen Aufnahmen zu gelangen.

Daß unter solchen Umständen jede Arbeit, wie immer sie auch beschaffen sein mag, als Vorstoß willkommen sein muß, ist klar. Denn von Fehlern wimmelt es ja über österreichische Kunstverhältnisse in allen Kunsthandbüchern, nicht zumindest auch z. B. in Ebes Cicerone. Mit

Recht hat man den in erster Linie dazu berufenen österreichischen Forschern deshalb stets den Vorwurf gemacht, daß sie zu wenig über ihr Heimatland selbst arbeiten und veröffentlichen.

Es ist deshalb immer zu begrüßen, wenn sich beherzte Männer finden, welche die großen materiellen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit auf sich nehmen und kühn in die Bresche springen, wie es der Verf. getan. Dazu kommen die unleugbar hohen Anforderungen, welche an Werke wie etwa das vorliegende unbedingt gestellt werden müssen. Denn bei den großen Kosten, die allein seine reiche Ausstattung erfordert, ist eine Wiederholung eines derartigen Experimentes auf Jahre hinaus ausgeschlossen. Wenn man überdies bedenkt, daß hierzu ebensosehr ein genauer und verläßlicher Kenner aller archivalischen Quellen wie ein technisch geschulter Praktiker und nicht zuletzt ein genauer, gewissenhafter Beobachter der fortschreitenden wissenschaftlichen Forschungen bis in ihre letzten Ergebnisse unbedingt erforderlich ist, so wird man es von vornherein für menschenunmöglich halten, daß ein einzelner ein ganzes Land allein in gleichmäßiger Gründlichkeit zu durchforschen vermag. Am allerwenigsten, wenn er wie der Verf. als Professor der technischen Hochschulen (zuerst in Brünn, dann in Wien), zugleich eine Zeitlang auch als Direktor des Mährischen Gewerbemuseums und vor allem als ausführender Architekt auf vielen Gebieten gleichzeitig sich umfassend betätigt hat.

In diesem jahrzehntelangen Fleiß, mit welchem der Verf. in zäher Tatkraft seiner schwierigen Aufgabe nachging, in der darin lebhaft bekundeten Liebe zu seiner engeren Heimat liegt die Größe der Arbeit und auch der Grund, warum sie jede eingehendere Kritik entwaffnet. An einem Lebenswerke nörgelt man nicht, auch wenn man es anders wünscht. Überdies ist sich der Verf. seiner Verantwortlichkeit vollkommen bewußt und nennt dieses 1492 Druckseiten umfassende Werk ausdrücklich bloß eine Studie und ein Nachschlagewerk. Diesen Anspruch kann es erheben, wenngleich es betreffs der letzteren Absicht bedauert werden muß, daß die vom Verf. selbst gewünschte Umarbeitung des Stoffes nicht zustande kam.

Der erste Band dieses groß angelegten und ungewöhnlich reich illustrierten Werkes behandelt das Mittelalter bis hinunter in die Vorgeschichte, dann namentlich den romanischen Stil, den Burgenbau und die bedeutenden Reste frühmittelalterlichen Kirchenbaues (Kloster Bruck bei Znaim, Welehrad, Trebitsch, Tischnowitz) mit einer topographischen Aufzählung aller Bauwerke und zahlreichen weitausgesponnenen Vergleichen mit außermährischen Arbeiten, auch Seitenblicken auf Handel, Gewerbe und Kunsthandwerk. Es liegt nun in der Natur eines der-

artigen Unternehmens, dem staatlich unterstützte Ausgrabungen nicht von Schritt zu Schritt zur Seite gehen, daß gerade für jene älteste Zeit jeder Tag neue Überraschungen bringen und die besten Hypothesen umstürzen kann. So haben die jüngsten Nachforschungen in Welehrad, der heißumstrittenen Grabstätte des hl. Methodius und der Residenz der großmährischen Herrscher, neuerdings ergeben, daß der vom Verf. seinerzeit rekonstruierte Plan der alten Kirchenanlage einer Richtigstellung bedarf.

Mit noch größerer Spannung wird man den zweiten Band zur Hand nehmen, der die Gotik behandelt. Gibt es da doch noch eine Unzahl einschneidender ungelöster Fragen, deren Durchforschung von großer Bedeutung wäre. Leider ist es auch dem Fleiße des Verf. nicht gelungen, die sagenhafte Beteiligung Heinrichs von Gmünd am Bau der Brünner Jakobskirche auf sicheren Grund zu stellen. Ebenso bleibt die Gestalt des hervorragendsten Brünner Steinmetzen Anton Pilgram verschwommener, als man nach seiner so bedeutsamen Beteiligung an der Wiener Stephanskirche vermuten durfte. Der Verf. beklagt bei diesem Anlasse freilich mit gutem Grunde das vorläufige Schweigen archivalischer Nachrichten und den Zeitmangel, der ihm versagte, deren Spuren nachzugehen. Er trifft sich darin mit unserer Anschauung, daß es infolgedessen eigentlich verfrüht ist, eine Gesamtgeschichte zu schreiben, so lange es noch an einer genügenden Zahl verläßlicher Monographien fehlt. Mähren ist einerseits an Bauwerken, andererseits an Archiven ja so reich, daß noch manches Menschenleben an ihre Durchforschung gewendet werden muß. Überdies kann die strenge Stilkritik mit der Beschränkung auf die Grenzen eines Landes — das noch dazu den Charakter eines Durchzugslandes trägt — sich nie zufrieden geben. Gerade diese Abhängigkeit aber von der Entwicklung andernorts steigert die Schwierigkeiten, wenigstens für den einzelnen, fast ins Unüberwindliche.

Der dritte Band ist der Renaissance, der vierte dem Zeitalter der Barocke gewidmet, welch letzteres für Mähren wie für andere Teile Österreichs die Glanzzeit bedeutet. Nie hat die Kirche und die große Zahl reichbegüterter Adelsgeschlechter mehr getan als damals. Was die Boskowitz, Bukuwka, Zierotin begonnen, setzen die Liechtenstein, Dietrichstein, Rottal, Althan u. s. v. a. fort. Es ist die Zeit der Fischer von Erlach, Fontana, Gran, die neben anderen auch in Mähren wirken, das bewundernswerte Ringen zwischen wälscher und deutscher Kunst, ein wahrer Frühling für den Schloß- und Kirchenbau, der in Frain, Austerlitz, Butschowitz usf., in Olmütz, Kremsier, Brünn, ja in allen Teilen des Landes eine mächtige, früher nie beachtete Baubewegung zutage fördert. Es ist das Verdienst dieses Werkes, ohne wesentlich neues beizubringen, doch darauf zum ersten Male im Zusammenhange hingewiesen

zu haben. Zahlreiche, zum teil recht gute Abbildungen unterstützen hierbei die Beschreibung in zweckdienlicher Weise. Besonders willkommen sind auch die Grundrißaufnahmen zahlreicher Gebäude.

Betrachtungen über die Malerei und Bildhauerei sollen das Bild der Baukunst ergänzen. Hier wächst nun trotz der Nähe der Zeit die Schwierigkeit ins ungemessene mit der Zahl der Arbeiten ohne Künstlernamen und der Künstlernamen ohne Arbeit. Schon ein Blick in das Namensverzeichnis überzeugt, daß es noch angestrengter Arbeit bedarf, um die so umfassende Vorarbeit des Verf. in alle Einzelheiten zu verfolgen. Betreffs des bedeutenden Freskomalers Thaddäus Supper mag deshalb nur nebenbei bemerkt werden, daß es einen Trebitscher Maler dieses Namens nicht gab und es wohl auch nur ein Irrtum ist, anzunehmen, dieser 1712 in Müglitz geborene Künstler sei schon mit vier oder fünf Jahren in die Lehre gekommen.

Man müßte noch größere Arbeit wie der unermüdliche Verf. selbst leisten, wollte man jede seiner Angaben in dieser Weise kritisch prüfen. Sein Zweck war ja auch vielmehr, sagen wir, ein agitatorischer: er wollte sein Heimatland, dessen Kunstschätze bisher viel zu wenig bekannt, geschweige denn geschätzt waren, weiten Kreisen rühmen. Mit der Liebe eines begeisterten Sohnes. Das ist ihm gelungen, und dafür gebührt ihm Dank und Anerkennung. *Julius Leisching* (Brünn).

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Ambrosoli, Solone. Atlantino di Monete Papali Moderne. Con 200 fotoincisioni. Milano. Ulrico Hoepli. L. 2.50.

Atti del Congresso internazionale di scienze storiche. (Roma, 1—9 Aprile 1903.) Volume VII. Atti della Sezione IV: Storia dell' Arte. Roma. Ermanno Loescher & Co. Fr. 12.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Mit 2 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abb. im Text. Lieferung 5 und 6 (Schluß). Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz. M. 5 und 3.

Brunn. Heinrich Brunns kleine Schriften. Gesammelt von Heinrich Bulle und Hermann Brunn. 2. Band. Zur griechischen Kunstgeschichte. Mit 69 Abbildungen. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner.

Craig, E. Gordon. Die Kunst des Theaters. Berlin und Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger. M. 1.50.

Dresdener Jahrbuch 1905. Beiträge zur bildenden Kunst. Herausgegeben von Karl Koetschau und Fortunat von Schubert-Soldern. Mit Lichtdrucktafeln und Textabbildungen. Dresden. Wilhelm Baensch.

Hevesi, Ludwig. Rudolf von Alt. Variationen. Wien. Carl Konegen.

I Monasteri di Subiaco. I. **P. Egidi,** Notizie storiche. **P. Giovannoni,** L' architettura. **F. Hermanin,** Gli Affreschi. II. **Vincenzo Federici,** La Biblioteca e l' archivio. Roma. A cura e spese del Ministero della pubblica istruzione. Jeder Band L. 15.

Petkowić, Wladimir. Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München. Inauguraldissertation. Halle a. S. C. A. Kaemmerer & Co.

Schmarsow, A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner.

Sirén, Osvald. Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Wehner, Heinrich. Über die Kenntnis der magnetischen Nordweisung im frühen Mittelalter. Berlin. C. A. Schwetschke & Sohn.

MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. KARL KOETSCHAU

DIREKTOR DES KÖNIGL. HISTORISCHEN MUSEUMS ZU DRESDEN.

Die MUSEUMSKUNDE ist das einzige internationale Fachblatt, in dem die Erfahrungen der Museumsverwaltungen gesammelt und als Grundlage für spätere Arbeiten auf diesem Gebiete dargeboten werden.

Wissenschaftliche Untersuchungen über die in den Museen ausgestellten Gegenstände sind vom Programm ausgeschlossen, dagegen werden alle für die Praxis wichtigen Punkte behandelt, wie: Museumsbauten und ihre inneren Einrichtungen (Heiz-, Licht-, Ventilationsanlagen), Vorkehrungen gegen Feuersgefahr, Verminderung der Staubplage, Reinigung resp. Konservierung von Gemälden, Stoffen, Teppichen etc., Verglasungen, Transport- und Versicherungswesen, Schränke, Kästen und Gestelle zur sachgemäßen Ausstellung der Gegenstände etc. etc.

Was die „Nationalzeitung“ in der Nummer vom 15. Februar 1905 schreibt:

> „Das Museumswesen hat in der jüngsten Zeit in Deutschland wie in der ganzen Welt einen so außerordentlichen Aufschwung genommen, daß die Begründung eines solchen Organs in der Tat sehr willkommen ist.“

hat sich als richtig erwiesen, denn die „Museumskunde“ zählt schon heute

in 71 inländischen und in 88 ausländischen Städten

zahlreiche Abonnenten.

JÄHRLICH EIN BAND VON 4 HEFTEN. PREIS PRO BAND M. 20.—.

GEORG REIMER VERLAG



BERLIN W. 35. LÜTZOWSTR. 107-8.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.